Colecţia PLURAL M

Corin Braga este șeful Catedrei de Literatură Comparată și director al Centrului de Cercetare a Imaginarului de la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca. A fost director al revistei *Echinox* (1993-2000), iar actualmente este director al *Caietelor Echinox*. Doctor în litere în 1997 la Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, este în prezent înscris la un al doilea doctorat, în filosofie, la Universitatea „Jean Moulin" din Lyon. Este membru al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, membru al Uniunii Scriitorilor din România și al Asociației Scriitorilor din Cluj-Napoca, membru al PEN Club România, membru fondator al Fundației Culturale Echinox.
A publicat volumele: *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar*, Imago, 1993 (ediția a II-a, Dacia, 2003) (Premiul pentru debut la Salonul Național de Carte, 1994); *Lucian Blaga – Geneza lumilor imaginare*, Institutul European, 1998 (Premiul Societății „Lucian Blaga"); *10 studii de arhetipologie*, Dacia, 1999; *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, Harmattan, 2004 (Premiul Asociației de Literatură Generală și Comparată din România); *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge – 2*, Harmattan, 2006. A publicat de asemenea romanele *Claustrofobul*, Dacia, 1992 și *Hidra*, Imago, 1996 (Premiul Asociației Scriitorilor din Cluj) din tetralogia *Noctambulii*, precum și *Oniria – jurnal de vise* (*1985-1995*), Paralela 45, 1999. A tradus volumele Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Editura Sigmund Freud, New York și Cluj, 1995 (ediția a II-a, Humanitas, 2005) și Gilbert Durand, *Introducere în mitodologie*, Dacia, 2004. A îngrijit edițiile Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Cartea Românească, 1987, și Leonid Dimov, *Scrisori de dragoste (1943-1954)*, Polirom, 2003. A participat la *Dicționarul scriitorilor români*, Albatros, 2001, 2003, și la *Dicționar analitic de opere literare românești*, Editura Didactică și Pedagogică, 1998, 1999, 2001, 2003.

© 2006 by Editura POLIROM

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;
P.O. BOX 1-728, 030174

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:
BRAGA, CORIN

De la arhetip la anarhetip / Corin Braga. – Iași: Polirom, 2006

ISBN 973-46-0181-4

821.135.1-4

Printed in ROMANIA

Corin Braga

De la arhetip la anarhetip

POLIROM
2006

Introducere

Competențele și limitele comparatismului

Încă de la naşterea sa, literatura comparată a avut vocaţia transgresării frontierelor. Unul dintre principiile pe care un Hugo Meltzl, spre exemplu, le trasa disciplinei era poliglotismul, înţeles ca un instrument de spargere a zidurilor dintre literaturile naţionale[1]. Criza comparatismului din anii '50 și evoluțiile provocate de postmodernism au desfăcut și mai mult compartimentările și barierele, nu doar între literaturi și epoci, ci și între domenii și metodologii. Astăzi, literatura comparată se deschide în egală măsură către mitologie, teologie și istoria religiilor, filosofie, metafizică și istoria ideilor, psihologie, psihanaliză și psihocritică, sociologie, istorie, ideologie și politologie, studii culturale și istoria mentalităţilor, arte plastice, muzică, film, media ș.a.m.d. Ea este multidisciplinară, abordând mai multe domenii ale culturii, interdisciplinară, întrucât importă și adaptează în scopul propriilor analize metode și hermeneutici provenind din toate aceste domenii, și transdisciplinară[2], deoarece adeseori obiectul decantat prin demersul comparatist iese în afara unuia sau altuia dintre domenii, inclusiv în afara literaturii, definind un invariant cultural autonom, cu funcţii de relaţionare extraordinar de extinse, ce funcţionează ca o adevărată interfață între celelalte domenii.

Totuși, această deschidere și translaţie a centrului de gravitate în intermundii ridică un semn de întrebare legat de condiţia și statutul disciplinei. De mai mult timp încoace și în mai multe rânduri, aplecându-mă asupra unor diverse teme de literatură comparată, am fost confruntat cu problema competenţelor și a limitelor cercetării comparatiste. Altfel spus, cu problema specificului literaturii comparate, a locului unde comparatistul se află „la el acasă", unde el își poate clama originalitatea și profesionalismul. Aceasta deoarece, navigând fără bariere prin limbi, literaturi și culturi diferite, prin epoci istorice și spaţii geografice adeseori îndepărtate, prin domenii cu obiecte și metodologii de cercetare îndelung dezbătute și finisate, comparatistul

riscă să apară, în raport cu specialistul disciplinei respective, drept un incompetent și un diletant.

Am să încep prin a trasa câteva limite ale comparatismului. Nici unul dintre spațiile culturale pe care le străbate comparatistul, fie și în calitate de *visiting scientist*, nu este câmpul său specific de competență. Dacă se interesează de mitologia antică, să spunem, comparatistul va constata că trebuie nu doar să treacă granița către istoria religiilor, ci să intre în dialog cu specialiști înalt calificați în cunoașterea limbilor moarte, a arheologiei și a istoriei. Spre exemplu, descifrarea tăbliţelor de la Ras Shamra (situl cetății feniciene Ugarit), care oferă întregul corpus de mituri canaaneene despre El și Athirat, Baal, Anat și Astarte, Yam și Mot etc., necesită cunoașterea scrierilor acadiană, hurită, hitită, și a limbilor semitice, din care face parte și ugaritica[3]. Lectura manuscriselor de la Marea Moartă, adevărat depozit al înțelepciunii lui Israel (și nu doar a credințelor eseniene, cum s-a crezut multă vreme), constituit în preajma celei de-a doua distrugeri a Templului, cere desigur stăpânirea ebraicii, a aramaicii și a altor limbi de cult și de circulație din Levantul antic[4]. Biblioteca (e un fel de a spune, fiind vorba de amfore în care au fost depozitate pergamente) de texte gnostice de la Nag Hamadi presupune învățarea limbii copte, dar și a celei egiptene, grecești, ebraice etc. Pentru cel care se ocupă de mitologia antică, aceste corpusuri de texte religioase nu pot fi evitate, ele constituind baza unor domenii întregi, cum sunt religia canaaneană, iudaismul intertestamentar sau gnosticismul. Dar necunoașterea acestor limbi îl obligă inevitabil pe comparatist să facă cercetare la mâna a doua, să depindă așadar de traducerile și prelucrările oferite de specialiștii direcți ai limbilor și culturilor respective.

Poate ambiționa comparatistul la un plus de competență dacă își reduce aria și se limitează, să spunem, doar la mitologia europeană? În acest caz, ar putea spera că deprinderea unor cunoștințe de greacă veche și latină l-ar familiariza suficient de bine cu spiritul acestor limbi pentru a-l face capabil să înțeleagă măcar aproximativ sensul global al miturilor și legendelor (unele netraduse în limbi moderne!) pe care le interpretează și să utilizeze corect termeni și sintagme în limba originală. Dar cât de superficial își poate permite comparatistul să rămână în comparație cu colegii săi specialiști în limbi clasice? Mărturisesc că micul meu orgoliu (cu aspect mai degrabă compensator pentru un complex de inferioritate) de stăpânitor al unei spoieli de greacă veche (deprinsă în facultate ca limbă facultativă) mi-a fost definitiv spulberat când am dat peste o carte ce analiza reminiscențe totemice în religia greacă, pornind de la patronimele tribale și numele

din… dialectele limbii grecești arhaice. Ce pretenție de competență mai poți avea în comparație cu cei care manevrează asemenea nuanțe ale studiilor clasice? Ca să nu mai amintim că, dacă vrei să aprofundezi mitologia europeană, nu te poți nicicum opri la cea clasică, ci trebuie să te apleci și asupra celei celtice (iar limbi celtice se vorbesc încă, nu-i așa?, în Irlanda și în alte câteva regiuni ale Marii Britanii), germanice (ale cărei vechi dialecte au fost și ele reconstituite), slave și, în general, indoeuropene (indoeuropenistica se constituie, după cum știm, într-un fabulos domeniu și în lingvistică, și în istoria religiilor).

Se va spune, poate, că sunt pe cale de a complica prea mult, aproape sadic, sarcina comparatistului, punându-i în spate imperativul poliglotismului. Poate că stăpânirea câtorva limbi moderne, vii, este suficientă pentru a-i oferi o platformă de pe care să aibă acces, chiar și mediat, spre toate textele pe care nu le poate aborda nemijlocit. Și totuși, chiar și cu această descărcare de sarcini, problema competențelor rămâne la fel de acută. Dacă urmărește, să spunem, o temă, cum ar fi cea a Paradisului terestru de-a lungul Evului Mediu, comparatistul trebuie oricum să treacă granițele altor discipline, cum ar fi teologia și toată tradiția patristică, care cu miile sale de tomuri constituie un continent de sine stătător, sau studiile de medievistică. Poate el să stea alături de un teolog creștin sau de un istoric al religiilor specializat în scrierile Părinților Bisericii sau de un medievist care și-a dedicat întreaga carieră circulației unor manuscrise și teme cum ar fi *Romanul lui Alexandru*[5]? Lucrurile nu se simplifică deloc dacă urcăm în timp către epoca modernă, fiindcă Renașterea are specialiștii ei, așa cum îi au și Clasicismul și Iluminismul, așa cum vorbim de dix-huitemiști, de dix-neuviemiști etc. Fiecare dintre acești istorici ai literaturii este stăpân incontestabil peste domeniul său și, prin forța lucrurilor, nici un comparatist nu ar putea pretinde să atingă aceeași profunzime a detaliilor, să dobândească aceeași competență erudită.

Se pare, așadar, că poziția multidisciplinară și intermediară a comparatistului este extrem de inconfortabilă, condamnându-l la un etern diletantism. *Visiting scientist in allien worlds*, el va fi mereu handicapat, oriunde se oprește, în raport cu „localnicii" domeniului respectiv, mult mai buni cunoscători ai propriului mediu. Desigur, nimic nu îl împiedică pe comparatist să zăbovească un timp mai îndelungat asupra unui subiect specific, să îl aprofundeze și să-l amănunțească într-atât încât să devină capabil să spună lucruri și să facă demonstrații la fel de pertinente precum cele ale colegilor săi specializați sau chiar să producă inovații și interpretări revelatoare.

Dar asta nu înseamnă decât că el s-a dedicat, pentru o perioadă cel puțin, unor subiecte și metode de împrumut, că a devenit la rândul său un specialist al domeniului respectiv, un medievist sau un dix-huitemist, care se revendică de la aceleași criterii de certificare profesională ca și istoricii literari respectivi.

Care ar fi așadar competența specifică numai comparatistului? Din moment ce domeniile parcurse refuză fiecare, cu orgoliul autohtoniei, să îi acorde validarea, singurul loc unde specificul comparatist rămâne a fi căutat este în chiar condiția de „cercetător-călător". Călătoriile cognitive și epistemologice prezintă incontestabil un avantaj de care „sedentarii" nu au cum să beneficieze, acela al multiplicării punctelor de reper, al comparației, al translației de perspective și metodologii, al primenirii ideilor, al privirii de ansamblu. Importul de metode noi sau comparațiile între culturi și epoci, în vederea stabilirii de influențe și descendențe, nu îi sunt desigur inaccesibile nici specialistului într-un domeniu limitat, istoricului literar focalizat pe o perioadă sau pe un curent, dar incursiunile acestea vor fi întotdeauna parțiale și prudente, reticente chiar, deoarece „transgresorul" nu va putea evita nici el anxietatea, chiar mai acută decât a comparatistului, că s-a aventurat în teritorii străine, că bâjbâie printre lucruri incomplet înțelese, că a devenit și el un diletant.

Or tocmai prin „echidistanța" poziționării sale, prin egala familiarizare cu diferitele domenii conexe, prin flexibilitatea și adaptabilitatea pe care a fost obligat să le cultive în mod programatic, comparatistul se află într-o poziție avantajată, într-un *vantage point*. El este capabil și chiar abilitat să facă transferuri și conexiuni, să găsească relații, încrengături și fire roșii acolo unde specialiștii locali sunt „orbi" sau fără orizont. Ca să reiau un exemplu anterior, cel al istoricului religiilor din Orientul Apropiat și cel al clasicistului, deși fiecare dintre ei este un specialist necontestat în civilizațiile hitiților, huriților, canaaneenilor, fenicienilor etc., respectiv a Greciei arhaice, ceea ce nu poate face nici unul dintre ei este o conexiune convingătoare între aceste culturi. Timp de aproape două sute de ani, studiile clasiciste au cercetat lumea greacă în limitele spațiului geografic egeean, construindu-i un portret foarte bine decupat și autonom, indiferent cât de accidentate, contradictorii și nuanțate sunt teoriile explicative interne. În ultimele decenii, în special datorită mai multor descoperiri arheologice, cum este situl de la Ras Shamra, civilizațiile din Asia Mică și Levant au căpătat și ele un relief mult mai pronunțat.

Dar contribuția revoluționară pe care abordarea comparatistă a putut să o aducă a fost demonstrația, făcută de către Walter Burkert

și alții, a rolului covârșitor pe care l-a jucat influența orientală în renașterea culturii grecești după prăbușirea civilizației miceniene și secolele „epocii întunecate". Dacă până nu demult cam tot ceea ce interesa studiile clasiciste în ceea ce privește relațiile cu vecinii ale Greciei secolelor IX-VII î.e.n. era împrumutul alfabetului fenician, iată că marile mituri cosmogonice ale lui Hesiod și Homer, de la castrarea lui Uranos la titanomahie și înfruntarea lui Zeus cu Tifon și-au găsit tiparele sau scenariile arhetipale în miturile hitite și feniciene ale lui Anu, Kumarbi și Teshub, El, Baal și Yam[6]. Un demers comparatist a fost astfel capabil să revoluționeze un domeniu care părea de neclintit în autonomia sa.

Vocația și competența specifice literaturii comparate sunt, după cum de altfel o știam de mult, conexiunile, relațiile și influențele între culturi, epoci, curente și domenii. Dar dacă, în definiția sa originară, această cercetare avea o dimensiune pozitivistă și factuală cam îngustă, ocupându-se de studiul influențelor concrete (traduceri, imitații, importuri de teme și forme etc.), în definițiile actuale, ea a căpătat o altă amploare, dublând cercetările genetice cu cele tipologice. În acest sens, scopul comparatismului (sau unul dintre scopurile sale) este cercetarea și degajarea invarianților, a arhetipurilor culturale, a miturilor, temelor, simbolurilor, personajelor și scenariilor recurente, care trec dintr-o cultură într-alta, care au o existență ce transcende frontierele unei epoci sau ale unui domeniu. În acest sens, vorbeam într-un volum precedent despre arhetipologie ca metodă comparatistă, metodă capabilă să decupeze „biografii" ale unor *topoi* imaginari, ideatici sau formali, într-o perspectivă și cu rezultate inaccesibile specialiștilor în unul sau altul dintre compartimentele istorice, geografice, lingvistice sau poetice ale culturilor mondiale.

Pentru a-și clarifica așadar statutul, tot ceea ce trebuie să întreprindă comparatistul este o evaluare corectă, fără false pretenții și aspirații, fără angoase și rețineri, a întinderii și limitelor competențelor sale. Spaima de a nu avea un certificat propriu de competență l-ar putea împinge la încercarea disperată de a se identifica sau de a se substitui unuia sau altuia dintre specialiștii domeniilor pe care le traversează, istorici ai religiilor și teologi, clasicişti, medievişti sau dix-huitemişti, sociologi sau istorici etc. Or, nu aceasta este sarcina sa. Nu comparatistul trebuie să descifreze și să traducă plăcuțele din ugaritică și hitită, nu el trebuie să dea edițiile comentate ale textelor clasice grecești, nu el trebuie să investigheze filologic, istoric și arheologic cărțile Vechiului și Noului Testament, nu el trebuie să decidă structura dogmatică a teologiei creștine sau să reconstituie istoria conciliilor Bisericii, nu el trebuie să urmărească geneza și circulația manuscriselor

în Evul Mediu. Acestea sunt competențele altor cercetători, la ale căror studii comparatistul poate și chiar este obligat să apeleze, fără complexe de inferioritate și anxietăți de neprofesionist. Obligația sa nu este de a inova în aceste domenii particulare (dacă totuși este capabil să spună lucruri originale, acesta este un bonus pentru el ca cercetător, dar nu o condiție a validării sale drept comparatist), ci doar de a prelua informația și demonstrațiile existente (desigur, pe cât posibil, nu în variante simplificate, ci surprinzând întreaga complexitate a stadiului atins în domeniul respectiv). Evident, dacă teoria sau teoriile preluate de comparatist dintr-un domeniu și puse la baza unei construcții mai mari vor fi invalidate în domeniul respectiv (spre exemplu, dacă se stabilește o altă datare pentru cutare „bibliotecă" de tăblițe cu texte mitice), atunci și edificiul comparatistului va risca să se prăbușească, dar responsabilitatea nu va fi totuși a lui, ci a specialiștilor din domeniul de unde a preluat datele respective.

Competența și performanțele comparatistului nu vizează așadar informațiile, „cărămizile" preluate de la alți specialiști (chiar dacă, atunci când e nevoie, când se află în zone neexplorate, comparatistul poate produce și el „cărămizi"), ci orizontul său de orientare printre „producători" și capacitatea de selecție a celui mai amplu, corect și adus la zi material prefabricat, precum și clarviziunea și intuiția sa în trasarea liniilor generale și abilitățile sale de arhitect în construcția unor ansambluri transfrontaliere.

Obsesia puristă a modernității, dorința de a izola „specificurile" (social, psihologic, istoric, estetic etc.), nu permitea înălțarea de edificii decât în interiorul unui domeniu, însoțite eventual de poduri și pasarele către construcțiile din domeniile învecinate. Eliberat de fanatismul izolaționist, comparatismul postmodern își permite să conceapă edificii a căror bază stă pe terenuri imobiliare separate (mitologie și istorie a religiilor, studii clasice și medievale, istorie, sociologie și psihologie, diversele epoci ale istoriei literare etc.), între care osmozele erau de neimaginat în urmă cu un secol. De asemenea, el poate utiliza materiale de construcție eterogene, având naturi și funcționalități diferite, provenind din oricare din aceste teritorii. Acesta este aspectul multidisciplinar al literaturii comparate.

Apoi, comparatistul are libertatea de a folosi „cărămizile" informaționale și conceptuale primite după alte logici și tehnici de îmbinare decât cele care guvernau utilizarea lor în fiecare dintre domeniile respective. El va putea aplica scheme și metode luate dintr-un teritoriu la materiale provenind din alte teritorii (cercetare arheologică și sursologie documentară, analiză filologică, biografie și critică literară, naratologie și estetică etc.). Sau va putea crea metodologii noi, prin

anastomoza unor strategii specifice, dând naștere la mitocritică, mitanaliză și mitodologie[7], psihocritică[8], psihoistorie sau psihogeografie etc. Acesta este aspectul interdisciplinar al literaturii comparate, poate singura disciplină obligată în mod principial să transfere metodologii între domeniile pe care le unifică.

În sfârșit, în ceea ce privește edificiile rezultate prin demersurile comparatiste, lucrul cel mai interesant de semnalat este că vârful construcției, cheia de boltă a demonstrației, nu mai cade, precum în trecut, în interiorul câte unui domeniu, ci stă între domenii, în intermundii, de unde, privite înapoi, toate domeniile puse la lucru își dezvăluie fețe necunoscute. Acesta este aspectul transdisciplinar al literaturii comparate, care, îmi place s-o cred, are șansa nu doar de a face conexiuni inedite și de a pune în lumină trasee și biografii mai lungi și mai spectaculoase, dar și de a face străpungeri și a așeza balize în ceea ce Basarab Nicolescu numește niveluri diferite de realitate.

*

Ținând cont de aceste delimitări de competențe, volumul de față continuă analizele din *10 Studii de arhetipologie* (Dacia, 1999). Folosind arhetipologia ca metodă comparatistă, el se apleacă asupra unor alți invarianți și constante tematice ale culturii europene. Un prim grupaj de studii schițează domeniul unei discipline constituite la granița dintre geografia simbolică și psihanaliză, și anume psihogeografia, punând în evidență principiile nonempirice care au stat la baza imaginarului cartografic și cosmografic din Antichitate și Evul Mediu până în epoca modernă. Din această perspectivă, sunt interpretate rasele monstruoase din relatările de călătorie din Evul Mediu și imaginarul „vrăjit" al exploratorilor Noii Lumi. Un alt set de studii se ocupă de conceptul de „furie eroică" la Giordano Bruno, de critica gândirii magice în teatrul baroc al lui Calderón de la Barca, de multipla cenzură (teologică, raționalistă și empirică) ce a provocat evoluția utopiei spre antiutopie în epocile renascentistă și clasică și de ruptura faustică dintre suflet și spirit la Thomas Mann. În ultima parte a volumului, metoda de analiză arhetipală este abandonată în favoarea a două concepte hermeneutice complementare celui de „arhetip", și anume cele de „anarhetip" și de „eschatip". Structurilor arhetipale, centrate, vertebrate pe un sens unitar, le sunt opuse opere și corpusuri de texte descentrate, anarhice, cu sensuri divergente și contradictorii, care pot eventual spera să închege un sens global abia la capătul unei anumite evoluții.

Note

1. Hugo Meltzl, *Texte programatice*, în *Caietele Echinox*, vol. 6., „Germanistică și comparatistică", 2004, pp. 13-23.
2. Pentru diferența dintre aceste concepte, vezi Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, traducere de Horia Mihail Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1999.
3. *Cf.* Athanase Negoiță, *Gândirea feniciană în texte*, Editura Științifică, București, 1979, și *Gândirea hitită în texte*, Editura Științifică, București, 1980.
4. *Cf. id.*, *Manuscrisele eseniene de la Marea Moartă*, Editura Științifică, București, 1993.
5. A se vedea, spre exemplu, cele șapte volume ale lui Milan S. La Du, *Medieval French Roman d'Alexandre*, Princeton University Press și Les Presses Universitaires de France, Princeton, Paris, 1937.
6. Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, traducere de Margaret E. Pinder și Walter Burkert, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) și Londra, 1995.
7. Gilbert Durand, *Introducere în mitodologie. Mituri şi societăţi*, în românește de Corin Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.
8. Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, traducere din limba franceză de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Capitolul 1

Mapamondurile fantastice ale Antichității, Evului Mediu și Epocii premoderne

Antichitatea și Evul Mediu nu gândeau lumea în funcție de aceleași coordonate precum lumea modernă. Așa cum alchimia nu a fost o chimie preștiințifică, iar astrologia nu a fost o pre-astronomie, nici geografia antică și medievală nu a fost o pre-geografie modernă. Mapamondurile civilizațiilor clasică și creștină diferă de hărțile civilizației noastre nu doar prin sărăcia informațiilor și prin lipsa de rigoare a notației cartografice, ci mai ales prin spiritul dominant care organizează geodezicele reprezentării mentale ale spațiului. Principiul de „construcție a imaginii" lumii pus la lucru de savantul antic sau medieval era în mod radical distinct de principiile folosite de geograful contemporan. El era subordonat unei viziuni pe care Ferdinand Denis[1] și Carolly Erickson[2] au definit-o drept „o lume vrăjită", „*un monde enchanté*".

„Viziunea vrăjită" este guvernată de un sistem de reguli care nu apelează la dihotomiile între real și imaginar, natural și supranatural, tradiție primită și verificare empirică. Ea face apel la un set de criterii de validare a adevărului pe care știința modernă le-a abandonat, cum ar fi respectul necondiționat al izvoarelor, deducția pornind de la un model absolut (revelat), principiul „armoniei geometrice", economia de gândire (principiile de „indiferență" și cel al „rațiunii suficiente"), decupajul conceptual al realității prin categorii calitative, utilizarea limbajului simbolic al analogiei, *horror vacui* etc. Această veritabilă „instalație cognitivă" a dat naștere unor hărți în care geografia sacră impusă de corpusul mitologiei clasice, de tradiția biblică și de cea patristică domină și modifică geografia empirică, într-un proces de adaptare reciprocă. A explora mapamondurile Antichității și ale Evului Mediu presupune a identifica diverse scenarii sacre și istorii sfinte ale umanității desfășurate pe o dimensiune spațială.

După cum a arătat Giuseppe Tardiola, spațiul geografic premodern este eminamente imaginar. În cronotopul figurativ al hărților, revelațiile

și conceptele apriorice, pe de o parte, și simțurile și fanteziile, de cealaltă, fuzionează într-un „continuu perceptiv”[3]. Reprezentarea lumii se subordonează unui „spirit senzorial”, unei percepții vizionare, pe care un Sinesiu o definea drept „suflet fantastic” (*phantastikon pneuma*), iar filosofii Renașterii drept „virtute” sau „putere imaginativă” (*vis imaginativa*). Pe lângă faptul că sunt supuse mitologiei și teologiei, aceste mapamonduri sunt așadar și foarte vulnerabile la proiecțiile subiective ale autorilor și ale epocii lor. O psihogeografie ar putea să dezvăluie cu ușurință, sub contururile și formele hărților, constelația de simboluri și de complexe ale imaginarului colectiv. De fiecare dată când se aventura într-o călătorie empirică sau imaginară spre Nordul înghețat, spre Indiile fabuloase sau spre Africa sahariană, omul antic și cel medieval nu explorau atât o geografie exterioară, ci mai degrabă galeria de imagini și de simboluri din propriul lor inconștient. Panoplia de *mirabilia* care orna marginile mapamondurilor, retransmisă de la unul la altul de toți enciclopediștii și erudiții epocii, funcționa ca o grilă de clișee mitice și de stereotipuri culturale, prin care europeanul percepea și interpreta noutățile pe care le descoperea.

Hărțile mitice

Modelul cosmografic cel mai arhaic păstrat de tradiție pare să fie cel al pământului plat, în formă de disc. O tăbliță mesopotamiană veche reprezintă lumea ca un cerc, având Babilonul în centru (Planșa 1). Alte orașe importante, dintre care unele identificate prin nume, sunt marcate cu cercuri mici situate la periferia interioară. Fluviul Eufrat împarte harta în două, curgând dinspre nord, din Munții Armeniei, spre sud, unde se varsă în Golful Persic. Acest golf face parte dintr-un mare ocean circular, care pare să fie o reminiscență a apelor cosmice originare despre care se vorbește în mitologiile orientale. La periferia exterioară a discului terestru se află șapte triunghiuri care pătrund în oceanul circular. Aceste triunghiuri reprezintă cele „șapte insule”, adică locurile cele mai îndepărtate de regatul asirian central[4].

În tradiția europeană, arhetipul cultural al lumii circulare se regăsește la Homer. În cântul al XVIII-lea din *Iliada*, Hefaistos confecționează un nou scut pentru Ahile. Pe suprafața sa metalică, zeul reprezintă imaginea universului. Forma pe care aedul antic o atribuie pământului este cea a unui disc înconjurat de fluviul circular Ocean[5]. Lumea cunoscută (*oecumena*) se desfășoară pornind din centrul situat la Delfi, înaintează circular spre zone din ce în ce mai necunoscute și mai ascunse, plasate pe marginile cercului terestru,

și sfârșește în cețurile fluviului fabulos. Importat probabil din mitologia sumero-babiloniană[6], acest model își datorează structura circulară mai multor rațiuni, de natură magică, mitologică, axiologică, cognitivă, geometrică, estetică, pe care vom încerca să le delimităm în capitolul următor.

Hărțile antice

Cosmografia circulară a fost viziunea dominantă din credințele populare ale Antichității. Geografii și savanții din ultimele secole păgâne și-au dat silința să certifice moștenirea homerică și să o adapteze la evoluția cunoștințelor empirice și la progresul științelor. Strabon, spre exemplu, își începe tratatul de *Geografie* confirmând viziunea lui Homer:

> Înainte de toate, el a reprezentat lumea locuită ca fiind scăldată din toate părțile de către ocean, ceea ce este strictul adevăr. [...] Într-adevăr, el arată că soarele se ridică din ocean și se culcă în ocean, la fel de altfel ca toți ceilalți aștri.

Hermeneutica alegorică, la modă în perioada alexandrină, îi permite lui Strabon să sprijine argumentele de autoritate cu interpretări alegorizante ale unor diverse episoade mitice. Astfel, cuvintele Herei din *Iliada* „Pân' la hotarul pământului vreau să mă duc spre vederea/ Lui Ocheanos, al zeilor tată"[7] sunt comentate de geograf în felul următor:

> Vrea să spună prin acestea că toate hotarele pământului sunt udate de Ocean; și că aceste hotare sunt dispuse în cerc. De altfel, în cântul despre fabricarea armelor, el așază oceanul în cerc împrejurul scutului lui Ahile, pe bordură[8].

Cu toate acestea, în mediile culte și erudite, relatările diverșilor călători, precum și măsurătorile și aproximările geometrice și geografice, făcute în scopuri practice sau teoretice, au sfârșit prin a rectifica forma circulară și a o înlocui cu o alta, trapezoidală. Lumea cunoscută a căpătat astfel forma de *hlamidă*. Folosind povestirile lui Herodot și ale expediției lui Alexandru în Asia, filosofii și geografii antici, începând cu Democrit și Dicaearchus, au impus ideea că *oecumena* este o dată și jumătate sau de două ori mai largă (pe axa est-vest) decât înaltă (pe axa nord-sud). După Eratostene și urmașii săi, *hlamida* este împărțită în două de o linie orizontală, constituită din Marea Mediterană și, în Asia, de un lanț muntos denumit *diafragma*.

Iată toate aceste elemente în descrierea lui Strabon:

> Să luăm deci figura în formă de hlamidă ce reprezintă lumea locuită: lățimea sa cea mai mare este descrisă de linia care urmărește cursul Nilului, de la paralela pe care se află țara producătoare de scorțișoară

> și insula exilaților din Egipt până la paralela pe care se află Ierne; lungimea sa este figurată de o linie perpendiculară pe cea dinainte, care, plecând din vest, trece prin Coloanele lui Heracle și strâmtoarea Siciliei până în Rhodos și în Golful Issos, urmărește apoi lanțul Munților Taurus, adevărată centură a Asiei, care se întinde până la Marea Orientală, printre India și Sciția de dincolo de Bactriana[9].

Și totuși, în ciuda rectificării formei pământului de la cerc la trapez, geografii antici au continuat să gândească lumea în termeni de „centru" și „periferie". Continuitatea ideii de circularitate este făcută manifestă de cele două mari teorii cosmografice care se confruntau la începutul erei noastre: teoria oceanică și teoria terestră. Acestea pleacă de la aceleași presupoziții geometrice și fizice, conform cărora globul este guvernat de un principiu de economie și de simetrie a gravitației, care determină o distribuție sferică a marilor mase de apă și de pământ. Ele se deosebesc prin opțiunea diferită între axiomele după care predominante pe glob sunt masa de apă, respectiv masa de pământ.

Teoria oceanică sau a golfurilor, susținută de Eratostene, Posidonios, Strabon și alți geografi, consideră dominantă masa acvatică. Acești învățați afirmau că *oecumena* (Europa, Asia și Africa) se ridică asemenea unei insule în mijlocul apelor; mările interioare, Mediterana, Marea Hircaniei sau Caspică (cu excepția lui Herodot, toți cei din vechime credeau că Marea Caspică se deschide către Marea Nordului– *Oceanus Scythicus*), Golful Persic și Golful Arabiei, sunt golfuri ale Oceanului exterior:

> Lumea noastră locuită, înconjurată din toate părțile de ape, primește în sânul său numeroase golfuri provenind din Marea Exterioară, pe tot conturul oceanului; cele mai mari sunt în număr de patru. Unul, la nord, se numește Marea Caspică sau Mare Hircaniei, după alții. Altele două, Golful Persic și Golful Arabiei, urcă din Marea Sudului: ele sunt situate aproximativ unul în fața Mării Caspice, celălalt în fața Pontului. Cel de-al patrulea, mult mai mare în dimensiuni decât precedentele, este constituit din ceea ce numim Marea Interioară sau „marea noastră": ea începe la apus, cu strâmtoarea Coloanelor lui Heracle, apoi se desparte și sfârșește în două golfuri marine, unul spre stânga, pe care îl numim Pontul Euxin, și altul format din întâlnirea mărilor Egiptului, Pamfiliei și Issosului[10].

Faptul că pământul este încercuit de ocean face posibilă, cel puțin în teorie, circumnavigația *oecumenei*. Eratostene considera că se poate naviga din Iberia în India, deci din vest în est, traseu pe care îl va urma Columb șaptesprezece secole mai târziu. Și axa nord-sud era considerată navigabilă de către Pliniu, spre exemplu, acesta reluând la rândul său un comentariu al lui Strabon asupra proiectului

unui amiral al lui Alexandru de a pleca cu vasul pe Marea Caspică spre nord și de a circumnaviga *oecumena* până în India[11].

Teoria complementară, cea terestră sau a istmurilor, susținută de Hiparh, Crates, Ptolemeu și alții, consideră că globul este dominat de masa de pământ. În această concepție, apele sunt cele care se strâng în adânciturile întinderii terestre; cele trei continente ale *oecumenei* sunt istmurile unei mari mase de pământ ce acoperă marginile hărților. Această presupoziție explică unul dintre „misterele" hărților lui Ptolemeu, și anume faptul că, în reprezentarea acestuia, sudul Africii este unit cu sudul Asiei printr-o fâșie de pământ care transformă Oceanul Indian într-o mare interioară (planșa 2), lucru inexplicabil din punct de vedere empiric. După spusele lui Ptolemeu,

> marea care mărginește India cu golfurile sale, atât cel Arabic, cât și cel Persic și cel al Gangelui, precum și cel numit pe drept cuvânt Marele Golf, este în întregime înconjurată de pământuri. De aceea, dintre cele trei continente, Asia este legată de Libia prin fâșia Arabiei, care separă marea noastră de Golful Arabic, și printr-un pământ necunoscut care înconjoară Oceanul și este legată de Europa prin fâșia care se întinde între Palus Meotide (Lacul Aral) și Oceanul Sarmatic (Marea Nordului), de-a lungul fluviului Tanais (Donul)[12].

Hărțile T-O

După prăbușirea culturii antice, Părinții și doctorii Bisericii creștine au renunțat la subtilitățile geografiei clasice și s-au întors la modelul primitiv al lumii reprezentate ca un disc. Preocuparea principală a unor teologi, precum Sfântul Augustin, Sfântul Vasile, Sfântul Iustin, Lactanțiu sau Cosmas Indicopleustes, a fost de a subordona știința păgână învățăturilor Bibliei. Exemplul cel mai renumit și cel mai elocvent pentru o asemenea adaptare a cosmografiei la dogmă este oferit de Cosmas Indicopleustes, negustător alexandrin convertit la creștinism în 548, retras într-o mănăstire de la Muntele Sinai, autor al mai multor tratate. În *Topografia creștină*, interpretând *ad litteram* cuvintele Bibliei, Cosmas Indicopleustes afirmă că universul are forma unui chivot[13] (planșa 3). Capacul acestui uriaș chivot cosmic este reprezentat de Cerul locuit de Dumnezeu. În interiorul chivotului, *oecumena* formează, urmând modelul *hlamidei* clasice, un trapez a cărui lungime este dublul lățimii. Suprafața pământului este înconjurată de fluviul Ocean, care sapă în ea patru mari intrânduri: Marea Mediterană, Marea Caspică, Golful Arabic și Golful Persic. Un munte uriaș domină nordul discului terestru; soarele răsare atunci când

iese din spatele acestui munte şi apune atunci când se ascunde din nou după el. În Răsărit, dincolo de fluviul Ocean, se află un alt continent, vechea patrie a rasei umane, devenit inaccesibil. Este Grădina Edenului, cu cele patru fluvii, din Cartea Facerii[14].

Modelul circular a fost consacrat în tradiţia medievală de către Isidor, episcopul Sevillei, al cărui important tratat de erudiţie creştină, *Etymologiarum sive Originum*, a dominat primul mileniu al erei noastre. În cartea a paisprezecea a summei sale, episcopul spaniol face o descriere *De terra et partibus* care a devenit clasică. Discul lumii (*orbis*) îşi primeşte numele de la rotunjimea sa, care îl face să semene cu o roată (planşa 4). El este circumscris de fluviul Ocean, care închide suprafaţa uscatului. Uscatul formează un cerc mai mic (*orbiculus*), înscris în primul, care se împarte în trei părţi: Asia, ce se întinde de la sud, prin răsărit, până la nord, Europa, care se întinde de la nord până la apus, şi Africa, de la apus la sud. Cele trei părţi ale uscatului nu sunt egale, Asia ocupă jumătatea de cerc orientală, iar Europa şi Africa îşi împart părţile de nord şi de sud ale jumătăţii de cerc occidentale[15]. După cum afirmă Cartea Facerii, Noe ar fi împărţit pământul între cei trei fii ai săi, Ham primind Africa, Sem Asia şi Iafet Europa[16] (planşa 5), motiv pentru care aceste hărţi tripartite sau în trifolium (planşa 6) sunt numite şi „noachite" (de la Noach).

Conceptul geografic elaborat de Isidor din Sevilla a servit drept arhetip generator pentru o întreagă categorie de hărţi medievale. În descendenţa sa, numeroşi doctori şi eruditi au reluat această descriere fără să schimbe nimic din ea. În secolul al IX-lea, Raban Maur, într-un capitol asupra pământului din tratatul *De universo*, repetă cuvânt cu cuvânt toţi termenii efigiei[17]. În timpul „Micii Renaşteri" din secolul al XIII-lea, Brunetto Latini reia în acelaşi spirit:

> *Toute la terre est devisée en .iij. parties ; ce sont : Aisie, Aufrique et Europe ; mais ca n'est mie à droit, parce que l'une partie n'est igal à l'autre ; car Aisie tient bien l'une moitié de toute la terre, dou leu où li fluns de Nile chiet en mer en Alixandre, et de celui où li fluns de Tanaïn chiet en mer au bras Saint George vers orient, tout jusqu'à la mer Océane et au paradis terrestre. Les autres .ij. parties sont le remanant de la terre vers occident partout jusqu'à la mer Océane ; mais elles sont devisées par la grant mer qui est entre .ij. Et cette partie qui est par delà vers midi jusque en occident est Aufrique ; et l'autre terre qui est par deçà vers tramontaine, ce est en septentrion vers soleil couchant, est Europe* (Întregul pământ este împărţit în III părţi: acestea sunt: Asia, Africa şi Europa; dar nu în mod egal, fiindcă părţile nu sunt egale între ele; Asia ocupă jumătate din tot pământul, de la locul unde fluviul Nil se varsă în mare

la Alexandria, şi de la cel unde fluviul Tanais se varsă în mare prin braţul răsăritean Sfântul Gheorghe, până la marea Ocean şi la Paradisul terestru. Celelalte II părţi ocupă restul pământului dinspre apus până la marea Ocean ; dar sunt despărţite de o mare întinsă care se află între ele. Partea de dincolo care se întinde din sud până în apus este Africa ; iar partea de dincoace, dinspre Steaua polară, adică din nord până la apusul soarelui, este Europa)[18].

Editorii ulteriori ai *Etimologiilor* lui Isidor din Sevilla au adăugat textului şi o schiţă grafică simplificată, un fel de schemă mnemotehnică, ce a devenit modelul tuturor hărţilor circulare ale Evului Mediu[19]. Aceste hărţi tripartite (planşa 4), pe care imaginea lumii este împărţită în trei sectoare de cerc (o jumătate pentru Asia şi celelalte două sferturi pentru Europa şi Africa), au fost numite hărţi T-O (*terrarum orbis*). O-ul se doreşte a fi o reprezentare a Oceanului circular, iar braţele T-ului sunt constituite din apele interioare ce separă continentele : piciorul T-ului este Mediterana, situată între Europa şi Africa ; braţul stâng este Tanaisul (Donul), care desparte Europa şi Asia ; braţul drept este Nilul, între Africa şi Asia. Punctul de intersecţie între piciorul şi braţele T-ului, care este implicit şi centrul cercului reprezentat de Oceanul ce încinge pământul, cade la Ierusalim.

La fel cu predecesorii lor greci, care considerau că centrul lumii (indicat de piatra sacră *omphalos*) se găseşte la Delfi, evreii, iar mai apoi creştinii au consacrat şi ei propriul lor centru al lumii. În legendele populare iudaice, creaţia lumii a început plecând de la centrul fixat de către „piatra de temelie", Eben Shetiyah. Pe această piatră se spune că ar fi fost construit Hekal, altarul ce adăposteşte Chivotul legii. Altarul se află în mijlocul Templului, care este situat în centrul Ierusalimului, aflat în centrul Palestinei, care este centrul pământului[20].

Confirmarea creştină a învestirii Ierusalimului ca centru al discului terestru a fost făcută de Părinţi pe baza mai multor profeţii, precum cea a lui Ezechiel, care exprimă cuvântul lui Dumnezeu : „Acesta este Ierusalimul ! Pe el îl voi împrăştia în mijlocul popoarelor păgâne şi-l voi înconjura cu ţări" (Ezechiel, 5,5). Psalmul 74, unde Dumnezeu este numit „împăratul meu din vremi străvechi, care a săvârşit fapte mântuitoare în tot pământul" (Psalmul 74,12), pe care *Vulgata* l-a tradus prin *operatus est salutem in medio terrae*, a fost interpretat ca o profeţie a crucificării mântuitoare a lui Christos pe Golgota. Glosând asupra acestui psalm, călugărul dominican Hugo de Saint Cher oferă formula care încununează cristocentrismul hărţilor T-O :

> În mijlocul pământului (*in medio terrae*) se găsește Ierusalimul, unde Christosul, prin întruparea, prin propovăduirea și prin pătimirea sa, a salvat stirpea omenească[21].

Astfel de exegeze le-au permis lui Isidor din Sevilla să afirme că Ierusalimul este „buricul" discului uscatului (*orbiculus*) și lui Raban Maur că este „buricul" întregului disc terestru (*orbis*)[22].

Spre deosebire de hărțile moderne, care folosesc drept verticală axa de rotație a pământului, mapamondurile T-O plasează în general Răsăritul în partea de sus a hărții. Ele păstrează astfel *orientarea* (adică direcționarea spre Orient) ce caracteriza hărțile mesopotamiene vechi, cum este, spre exemplu, celebrul mapamond desenat pe o tăbliță din Nuzi pe la 2300 î.e.n.[23]. Diametrul vertical care merge de la Răsărit la Apus urmează linia pe care geografii Antichității o numeau *diafragma*. Eudoxos din Cnidos, Dicaearchus, Eratostene, Strabon și Ptolemeu luaseră drept linie mediană a *hlamidei* paralela 38, care trece, cu mai multă sau mai puțină exactitate, prin Coloanele lui Heracle, strâmtoarea Siciliei, limitele meridionale ale Peloponesului și Aticii, Rhodos, Golful Issos, lanțul Munților Taurus, munții din nordul Indiei și sfârșește în Ocean, după ce a împărțit în două întreaga Asie[24].

Teologii creștini au păstrat diafragma drept axă a hărților lor reorientate cu estul în sus. Diametrul coborâtor pleacă din Paradisul terestru, situat în extremitatea orientală a discului terestru. De aici, el taie Asia în două, lăsând în stânga țara serilor (China), mai spre nord pământurile lui Gog și Magog (Mongolia, Siberia), apoi Sciția, iar în dreapta India, compusă din India minoră sau extragangetică (aproximativ Indochina), India majoră sau intragangetică (aproximativ India actuală) și India mijlocie (estul Africii dintre Marea Roșie și Nil). Diametrul atinge centrul hărții la Ierusalim și continuă pe axa Mediteranei până la Coloanele lui Heracle, despărțind Europa (în stânga) de Africa (în dreapta).

Această matriță geografică, foarte comodă și economică, a fost adoptată de majoritatea erudiților creștini până în preajma marilor descoperiri ale Renașterii. Grație virtuților sale mnemotehnice incontestabile, ea ușura înțelegerea rapidă și oferea o viziune globală a lumii. Ea permitea rezumarea, pe o schemă logică, a tuturor cunoștințelor geografice ale Evului Mediu, provenind majoritar din tradiția antică și creștină și prea puțin din explorări recente. Cadrul T-O s-a păstrat ca element de unitate într-o serie de hărți care, de altfel, diferă mult între ele prin contururile interioare ale continentelor, mărilor și fluviilor[25].

Astfel, pe o hartă a lumii care însoţeşte *Comentariile* lui Beatus de Liebana, partea de sus a discului terestru este ocupată de un pătrat din ale cărui colţuri ies patru fluvii (Tigrul, Eufratul, Gangele şi Nilul), reprezentând Grădina Edenului (planşa 7). Pe mapamondul de la Hereford, desenat probabil de Richard de Haldingham pe la 1290, Paradisul terestru este reprezentat sus ca un cerc ce formează o insulă; dedesubt se găseşte India, apoi Turnul Babel pe Eufrat, apoi Ierusalimul. Mai abstractă, harta lui Brunetto Latini reprezintă Paradisul terestru printr-un semicerc auster înscris în partea cea mai de sus a perimetrului interior al discului terestru (planşa 8). Mult mai locvace, o hartă dintr-o *Psaltire* tot din secolul al XIII-lea, păstrată la British Museum, aşază, într-un cerc împodobit cu motive florale care indică Grădina Raiului, figurile lui Dumnezeu şi Adam, despărţiţi de Pomul cunoaşterii (planşa 9). Pe harta de la Ebstorf, de pe la 1240, alături de Grădina Raiului este desenat capul lui Iisus Christos (planşa 10). Pe harta lui Andrea Bianco din 1436, Adam şi Eva sunt desenaţi culegând mărul din copac, în mijlocul unei poieni de unde coboară cursurile paralele ale celor patru fluvii (planşa 11). În sfârşit, ca o ultimă variaţiune, pe harta circulară a lumii, pirogravată de Hans Rust pe la 1490 la Augsburg, Paradisul are forma unei cetăţi medievale, din care cele patru fluvii pleacă spre izvoarele lor geografice reale (planşa 12). Aceeaşi reprezentare citadină a Paradisului apare şi pe harta lui Andreas Walsperger de la 1448, hartă care, în mod curios, probabil sub influenţa tradiţiei cosmografice arabe, înfăţişează răsturnat lumea, cu sudul în sus şi, implicit, estul la stânga[26] (planşa 13).

Hărţile zodiacale

Deşi hărţile T-O au dominat Evul Mediu, cercetătorii din ultimele două decenii au ajuns la concluzia că gândirea medievală nu a „uitat" nici o clipă în mod efectiv modelul antic al globului terestru situat în centrul sferei universului. Jeffrey Burton Russell, spre exemplu, este de părere că, exceptându-i pe Lactanţiu şi Cosmas Indicopleustes, teoria pământului plat nu este decât invenţia cercetătorilor ulteriori, proiectată asupra unei epoci în care ea nu a fost niciodată cu adevărat populară[27]. Norman J.W. Thrower observă, la rândul său, că nu există dovezi că omul medieval în general ar fi crezut în modelul pământului plat şi că, dimpotrivă, un mare număr de mărturii arată că majoritatea savanţilor influenţi din epocă acceptau modelul globular[28].

Această situaţie demonstrează că, în afara principiilor specifice gândirii magice care guvernau construcţia fantasmatică a hărţilor

vechi, trebuie ţinut cont şi de stereotipiile de concepţie pe care omul modern le proiectează asupra predecesorilor săi. „Viziunea vrăjită" pe care o atribuim omului medieval se poate dovedi la rândul său a nu fi decât o lentilă deformatoare, care ne permite să „ascundem" într-o cultură trecută, dar încărcată de potenţial fantastic, nişte obsesii miraculoase pe care atitudinea sceptică modernă ne obligă să le refulăm de pe hărţile actuale. La o autoanaliză, riscăm să descoperim că Evul Mediu, aşa cum ni-l imaginăm, nu este decât inconştientul Epocii Moderne, un teritoriu de penumbră, dificil verificabil, unde savurăm, fără teama de a fi pedepsiţi, fantasmele pe care nu avem curajul să le exprimăm în lumea noastră „dezvrăjită".

Oricum ar sta lucrurile, circulaţia manuscriselor în Evul Mediu dezvăluie faptul că modelul hărţilor T-O era adeseori însoţit sau înlocuit de un alt tip de hărţi, numite zodiacale (deoarece sunt construite în funcţie de cercurile zodiacului), zonale (fiindcă delimitează cinci zone climatice) sau macrobiene (de la un desen cosmografic ce însoţea *In somnio Scipionis* al lui Macrobiu). Aceste hărţi, moştenite din Antichitatea târzie, sunt de inspiraţie neopitagoreică. Plecând de la considerente de natură atât geometrică şi matematică, dar şi mistică şi estetică, pitagorismul revoluţionase cosmografia mitică introducând ideea că pământul este o mică sferă situată în centrul marii sfere a universului. Empedocle, Platon şi alţi filosofi convertiţi la cosmografia matematică susţineau că sfera este forma geometrică perfectă pentru a exprima armonia universului.

Sintetizând aceste argumente, Strabon explică sfericitatea pământului prin geometria gravitaţiei şi prin legea de economie logică potrivit căreia corpurile în mişcare (sau în cădere liberă) se deplasează întotdeauna pe drumul cel mai scurt. Pe aceste baze, Strabon demonstrează :

> Universul are formă sferică, tot sferică este şi suprafaţa pământului şi că, prealabil acestor două propoziţii, corpurile au o tendinţă naturală către centru. Acestea sunt singurele propoziţii pe care experienţa sensibilă şi ideile moştenite ne permit la nevoie să le demonstrăm, în linii mari şi fără mari raţionamente[29].

Iată cum, printr-o mişcare radicală şi elegantă, viziunea sferică a lumii se debarasează de complexul de argumente magice şi religioase care susţineau concepţia mitică a pământului plat.

Dar încercarea de a gândi pământul ca un glob ridica probleme de reorientare a liniilor de simetrie, de reconfigurare a maselor de apă şi de uscat, de redistribuţie a continentelor. În comparaţie cu hărţile T-O, hărţile zodiacale îşi schimbă orientarea. Ele iau drept ax

de simetrie un meridian nord-sud, ce corespunde pe sferă axelor magnetică și de rotație a planetei.

De asemenea, în ciuda presupozițiilor magice și religioase pe care le presupun, observațiile astrologice aduc și ele numeroși factori de corecție mapamondurilor medievale. Punctul principal de reper în construcția sferei îl constituie, desigur, Soarele, a cărui mișcare aparentă pe cer, de-o parte și de alta a ecuatorului (datorată de fapt mișcării de înclinație a axei Pământului față de Soare), permite trasarea a cinci cercuri: cel ecuatorial, două cercuri tropicale (paralela maximă la care urcă Soarele în timpul verii în emisfera nordică, respectiv sudică) și două polare (paralela dincolo de care Soarele nu mai răzbate atunci când se află pe tropicul din emisfera opusă). Folosind argumentele și observațiile amintite anterior, Strabon definește aceste cercuri în funcție de jocul de umbre pe care Soarele îl impune obiectelor terestre. Dincolo de cele două cercuri polare, se găsesc regiunile cu umbră circulară, adică regiunile unde vara Soarele face turul orizontului și deci al obiectelor pe care le luminează. Între cercurile polare și cercurile tropicale se află regiunile cu umbră simplă, umbră ce cade întotdeauna către nordul, respectiv către sudul obiectelor. Între cele două cercuri tropicale, de-o parte și de alta a ecuatorului, se află regiunile cu umbră dublă, umbră care cade, în emisfera nordică, atât spre nord – iarna –, cât și spre sud – vara –, și viceversa pentru emisfera sudică[30].

Proiectând asupra globului pământesc aceste cercuri ale cerului, cosmografii delimitează cinci zone: două zone reci (*frigidae*), dincolo de cercurile polare, două zone temperate, între cercurile polare și cercurile tropicale, și o zonă toridă (*perusta*), între cercurile tropicale. Aristotel, părintele acestei diviziuni, și succesorii săi credeau că numai zonele temperate sunt locuibile, în timp ce zonele polare și ecuatoriale sunt nelocuibile din cauza frigului sau a căldurii insuportabile[31]. Ecuatorul era văzut ca o barieră de netrecut, deoarece soarele ar face să fiarbă apa și sângele și ar aprinde lemnul și alte materiale. Zonele erau la rândul lor împărțite în benzi paralele numite „climate", pe care geografii se străduiau să regrupeze localitățile cunoscute, situate pe aceleași paralele și beneficiind de aproximativ același regim climatic. Astfel, s-au născut hărțile zonale (planșa 14).

Modelul celor cinci zone s-a bucurat de o mare autoritate de-a lungul întregii istorii a geografiei și a fost preluat și de geografia modernă. În secolul al XI-lea, spre exemplu, Guillaume de Conches își ilustra tratatul *De Philosophia Mundi* cu o hartă zonală. Prezentând *La philosophie du monde* și *L'image du monde*, Honorius de Autun invocă și el împărțirea globului în cinci zone[32]. Datorită autorității

acestui model, care a constituit un argument irefutabil timp de mai bine de un mileniu, presupozițiile privind caracterul nelocuibil al zonelor *frigidae* și *perusta* au avut o viață lungă. Cardinalul Pierre d'Ailly, care, în 1410 (deci în ajunul marilor descoperiri geografice), a publicat unul dintre cele mai influente tratate de geografie din epocă, *Ymago mundi*, susținea încă această teorie :

> După unii savanți, prima și ultima zonă sau regiune sunt, din cauza îndepărtării lor de soare, nelocuibile din cauza frigului excesiv de acolo. A treia zonă, cea mediană, este situată sub locul de trecere al soarelui și este prea apropiată de acesta : este numită zona toridă și este nelocuibilă din cauza căldurii excesive de acolo[33].

Obstacolul cel mai important pe care l-au întâmpinat primii exploratori doritori să plece către sud sau către vest, înaintea dificultății de a găsi sponsori pentru a-și arma navele, a fost unul de natură teoretică, în măsură să inhibe toate inițiativele. Vechiul model al pământului plat, folosit de hărțile T-O, suscita teama că, la marginile Oceanului, apa se precipită în mari abisuri marine. Această perspectivă terifiantă bântuia încă prin mediile sociale prea puțin cultivate din care Columb își recruta echipajele. Modelul pământului sferic și teoria zonelor dădeau naștere anxietății că frigul sau căldura excesive din zonele care mărginesc *oecumena* ar face să înghețe sau să fiarbă sângele exploratorilor. *Linia* ecuatorului era imaginată ca un ecran de netrecut. Unii erudiți și teologi o identificau chiar cu zidul de foc ce, în interpretarea creștină a Cărții Facerii, închide grădina Edenului după păcatul originar. Proiectul de a traversa ecuatorul spre teritorii necunoscute risca să fie perceput ca o nouă neascultare a poruncilor lui Dumnezeu, transgresiune pe care sabia de foc a îngerului pus de pază la poarta paradisului, concretizată în focul ecuatorial, nu ar fi întârziat să o pedepsească. Orice proiect de a ieși din limitele lumii cunoscute avea așadar nevoie de un tratament psihologic prealabil, pentru a deculpabiliza conștiința teologică și morală a aventurierilor.

Confruntarea între dorința de cunoaștere și inhibiția religioasă nu s-a înclinat spre talgerul curiozității decât târziu, în zorii Renașterii, când noi interese economice, comerciale și geostrategice și-au spus cuvântul. Depășirea barierei zonelor a constituit o mare reușită atât practică, dar și teoretică. Pentru a-i convinge pe regii catolici să-i finanțeze expediția, Cristofor Columb a avut de învins două tipuri de cenzură : etico-religioasă (Ordinul franciscanilor, spre exemplu, considera că motivul principal al unei asemenea întreprinderi nu putea fi decât păcatul capital al avariției), și savant-tradițională (Comisia de erudiți convocată la Talaveras pentru a se pronunța asupra proiectului

lui Columb nu a văzut în acesta decât un plan iluzoriu bazat pe o credulitate naivă).

Pentru a măsura dimensiunea revoluţiei teoretice care a avut loc în geografia Renaşterii, trebuie menţionat faptul că, după circumnavigaţia de către portughezi a Africii, timp de mai bine de un secol, majoritatea cosmografilor s-au simţit obligaţi să consemneze în tratatele lor infirmarea tradiţiei moştenite de către explorările concrete. Pe exemplarul din *Ymago mundi* al cardinalului Pierre d'Ailly pe care îl folosea Cristofor Columb, viitorul amiral refutează teoria zonelor într-o notă marginală:

> Zonă toridă. Nu este nelocuibilă, din moment ce în zilele noastre portughezii navighează pe acolo. Este chiar foarte populată. Sub linia ecuatorului se află fortul Minei, aparţinând Serenisimului Rege al Portugaliei, pe care l-am văzut şi noi[34].

Astfel, începând cu mileniul al doilea, modelul pământului sferic situat în centrul universului iese treptat din penumbra relativă în care îl aruncase modelul creştin al pământului plat. În secolul al X-lea, Gerbert d'Aurillac, viitorul papă Silvestru al II-lea, preda geografia prezentând forma pământului cu ajutorul unei sfere de lemn. În secolul al XIII-lea, Ioan de Sacrobosco scrie importantul tratat *De sphaera*, text care va continua să fie folosit ca manual chiar şi după descoperirea Lumii Noi. Enea Silvio Piccolomini, viitorul papă Pius al II-lea, alt mare prelat cu formaţie enciclopedică, reia în tratatul său, *Historia Rerum Ubique Gestarum*, argumentele cosmografilor antici, precum Strabon şi Ptolemeu, asupra formei globulare a Pământului, nefăcând prin aceasta decât să dea acordul Bisericii pentru o teorie acceptată deja de toată lumea.

> Toţi sunt de acord, scrie el, că forma universului este rotundă. Acelaşi lucru îl cred despre pământ care, situat în mijlocul lucrurilor, atrage spre sine toate corpurile grele şi este în cea mai mare parte acoperit de ape[35].

La o privire mai atentă, cele două tipuri de mapamonduri, hărţile T-O şi hărţile zonale, nu se excludeau de o manieră ireconciliabilă. Hărţile zonale oferă un cadru metric ce permite includerea pământului în geometria universului, în timp ce hărţile T-O dau o imagine geografică globală a *oecumenei*. În primele secole ale mileniului al doilea, efortul doctorilor şi al savanţilor nu a urmărit dislocarea şi înlocuirea unui model cu celălalt, ci mai degrabă acomodarea lor reciprocă. Or, această tentativă de a combina cele două modele, unul bidimensional, celălalt tridimensional, ridica o problemă tehnică: cum poate fi desfăşurat discul *oecumenei* pe sferă? Au fost propuse mai multe soluţii, pe care le vom evoca rapid în continuare.

Una dintre cele mai elegante soluții a fost cea a lui Dante (planșa 15). Ea combină rigoarea dogmei creștine, așa cum fusese aceasta sistematizată de un Toma d'Aquino, cu armonia și simetria unei viziuni în egală măsură estetică și mistică. Universul are o structură sferică: pornind dinspre centrul Pământului spre exterior, se află sferele celor patru elemente aristotelice: pământul, apa, aerul și focul. Dincolo de sfera focului, se învârt sferele celor șapte planete din modelul pitagoreic, cărora li se adaugă cerul stelelor fixe și cerul primului mobil.

Mecanismele mișcării astrale sunt subordonate teodiceei creștine, fiecare cer fiind făcut să se rotească de către una dintre cele nouă ierarhii angelice ale lui Pseudo-Dionisie Areopagitul. Cel de-al zecelea cer, aflat în afara lumii create, este Empireul. Aici se găsește tronul lui Dumnezeu, înconjurat în amfiteatru de cohortele de îngeri și de aleși, care alcătuiesc o roză mistică. Punând la lucru criteriile aceleiași geometrii mistice pe care o va dezvolta un Nicolaus Cusanus, Dante reunește, în cadrele unei logici necontradictorii, modelul cosmografic al universului geocentric și axioma teologică a primordialității ontologice a lui Dumnezeu, deci a unui univers teocentric. Conform axiomei cusaniene, după care Dumnezeu este centrul unei sfere ce are centrul pretutindeni și circumferința nicăieri, Dante reușește să construiască o topologie nonaristotelică, în care atât Pământul, cât și Dumnezeu se află în egală măsură în centrul universului.

În ceea ce privește mapamondul, Dante împarte globul terestru în două emisfere, o emisferă a uscatului și o emisferă a apelor. El dă astfel o rezolvare problemei adaptării hărților T-O la sfera zonelor desfășurând *oecumena* pe o jumătate a globului, mai exact pe emisfera uscatului. În acord cu hărțile T-O, centrul emisferei uscatului se găsește la Ierusalim. Pe circumferința ce urmărește conturul vechiului Ocean homeric, Spania se găsește la antipozii Indiei, iar Africa la antipozii imperiului lui Gog și Magog (identificați, câteva decenii mai târziu, în timpul invaziei mongole, cu tătarii). În partea opusă Ierusalimului, se află, în centrul emisferei apelor, muntele Purgatoriului, cel mai înalt munte de pe pământ, pe care apele Potopului nu l-au acoperit și care atinge cu vârful său, unde se află grădina Edenului, sfera focului. După cum se știe, Dante imaginează Purgatoriul ca pe o copie exactă, dar inversă, a conului infernului excavat de căderea lui Lucifer. Invizibil pe hartă, craterul infernal, împărțit la rândul său în cercuri, se afundă până în centrul pământului, unde Lucifer este ținut prizonier în gheața Cocitului.

Dante suprapune globului pitagoreic, orientat după axa de rotire a cerurilor (adică a pământului), axa sacră a religiei creștine. Astfel,

pe o aceeaşi axă, se află simultan tronul lui Dumnezeu şi închisoarea lui Lucifer, Paradisul, Purgatoriul, pământul şi Infernul, grădina Edenului şi Ierusalimul. Jocul de simetrii este remarcabil. Dumnezeu şi Lucifer îşi împart cele două extremităţi ale axei cosmice, ei se află la capetele scării ontologice care merge de la Dumnezeu, fiinţa absolută şi care există prin sine însăşi (*ens a se*, în terminologia scolastică), la revoltatul care, prin ruptura de sursa fiinţei, a căzut în Cartea morţii, în neant (*non ens*). Influenţa lui Dumnezeu asupra creaţiei se exercită de o manieră coborâtoare, aproape neoplatoniciană : în calitate de „motor" imobil, Dumnezeu îşi imprimă acţiunea cerului primului mobil, care se învârte cu cea mai mare viteză şi îşi transmite mişcarea de rotaţie, în grade tot mai mici, cerurilor planetelor inferioare ; rotaţia (şi deci iradierea lui Dumnezeu) se opreşte exact în centrul pământului, unde Lucifer încătuşat se găseşte la antipozii imobilităţii fiinţei divine, în imobilitatea nefiinţei demonice.

De o manieră la fel de inteligentă, modelul dantesc reuşeşte să păstreze şi să adapteze tripartiţia mitică între cele trei etaje ale lumii, cerul, pământul şi infernul, făcând loc pe schemă şi purgatoriului. În sfârşit, globul dantesc nu uită să vizualizeze nici axa istoriei sacre a umanităţii, importată de pe hărţile T-O. Grădina Edenului, unde Adam a compromis natura umană, se găseşte la antipozii colinei Calvarului, unde Iisus a răscumpărat păcatul originar. Precum în icoanele ce reprezintă craniile morţilor la picioarele crucii, sub Golgota se deschide marea pâlnie a Infernului, ale cărui porţi au fost sparte de Christos. Şi tot pe aceeaşi axă se regăsesc Paradisul terestru şi Paradisul celest, precum şi dubla imagine ioanită, dedublată parcă în oglindă, a Ierusalimului terestru şi a Ierusalimului celest. Dante demonstrează, cu o forţă creatoare excepţională, că reperele religioase pot fi aplicate, la fel de convingător, nu doar hărţilor T-O, ci şi sferei zodiacale.

Viziunea lui Dante nu îşi propunea să se subordoneze criteriilor cosmografiei fizice. Totuşi, ideea sa de a desfăşura cele trei continente cunoscute pe una din cele două emisfere ale globului nu era neobişnuită printre geografii Evului Mediu. Un mapamond anonim din Leyda, desenat între 1482 şi 1488, utilizează aceeaşi proiecţie cartografică precum Dante (planşa 16). În aparenţă, s-ar spune că e vorba de o hartă T-O, cu singura deosebire că nu este orientată spre est, ci spre nord, după modelul hărţilor zonale. Totuşi, reprezentarea nu este bidimensională, harta nu vizualizează un disc, ea este tridimensională şi sugerează că *orbiculus* terestru acoperă emisfera vizibilă a globului. În rest, ea combină tradiţia clasică cu geografia creştină. În acord cu hărţile T-O, la periferia din partea dreaptă a *oecumenei*, în extremitatea orientală, este situat Paradisul terestru. El poate fi recunoscut graţie celor patru fluvii care, conform tradiţiei patristice,

îşi au originea în izvorul care udă Edenul: Tigrul, Eufratul, Gangele şi Nilul. În ceea ce priveşte primele trei fluvii, traiectoriile lor de-a lungul întregii Asii până la izvoarele lor cunoscute sunt, dacă nu veridice, măcar uşor de trasat cartografic. Cel mai problematic rămâne Nilul, pe care doctorii Bisericii îl făceau să curgă prin canale subterane pe sub Asia şi pe sub Oceanul Indian, până în Munţii Lunii în Africa. Mapamondul din Leyda rezolvă această problemă hidrografică adaptând la geografia religioasă teoria ptolemeică a istmurilor, conform căreia sudul Africii este unit printr-o masă uriaşă de pământ cu extremitatea sud-estică a Asiei. Cursul Nilului este astfel redirijat de-a lungul acestei benzi continentale, care îl conduce din Paradisul terestru până în centrul Africii.

Totuşi, soluţia cea mai acceptabilă pentru desfăşurarea *oecumenei* pe globul pământesc a fost oferită de tradiţia clasică. După geografii antici, *hlamida* celor trei continente se găseşte în zona temperată de nord şi ocupă sfertul superior vizibil al globului. Honorius de Autun imaginează, în *De Philosophia Mundi*, un desen circular (e vorba de o reducţie plană a sferei), unde tiparul T-O este rearanjat pe harta zonelor[36] (planşa 17). Banda zonei toride înlocuieşte, pe ecuator, ceea ce pe hărţile T-O erau cele două braţe ale T-ului. O linie verticală, corespunzând piciorului T-ului, coboară din zona toridă, prin cea temperată, până în zona polară nordică, despărţind cele trei continente cunoscute, Europa şi Africa la dreapta, Asia la stânga. Deasupra zonei toride, în emisfera sudică, se găsesc două zone simetrice celor din emisfera nordică, una temperată şi alta rece. Trebuie remarcat că acest mapamond este orientat spre sud, la fel cu hărţile musulmane, ceea ce sugerează că Honorius folosea probabil şi surse islamice, poate *Almagesta*, traducerea în arabă a tratatului lui Ptolemeu.

Deşi era cunoscut într-o anumită măsură enciclopediştilor din Evul Mediu, în parte prin succesorii săi arabi, Ptolemeu nu şi-a făcut reintrarea definitivă în Europa decât în secolul al XIV-lea. Odată cu descoperirea, la începutul Renaşterii italiene, a tratatelor sale de geografie, problema desfăşurării discului terestru pe sferă este rezolvată în mod convingător şi mai aproape de realitate. De acum înainte, mapamondurile de inspiraţie ptolemeică vor reprezenta *oecumena* drept proiecţia plană a unei jumătăţi (180º longitudine) din emisfera nordică a sferei pământului (*cf.* planşa 18). Această schemă a jucat un rol capital în reconfigurarea geografiei Renaşterii. Adusă din Bizanţ ca manuscris dedicat papei Alexandru al V-lea, tradusă în latină în 1409 de către Jacopo d'Angelo, *Geographia* lui Ptolemeu a fost adoptată de erudiţii florentini Strozzi, Bruni, Vespucci (unchiul lui Amerigo), Toscanelli, Nicolli, Piccolomini, din care s-a inspirat

Columb. Prima sa ediție imprimată sub papa Sixt al IV-lea datează din 1475, apoi au urmat în ritm accelerat edițiile din 1477 (Bologna), 1478 (Roma, ediție utilizată de Columb), 1482 (Florența și Ulm), 1486 (Ulm), 1490 (Roma) și altele în 1500, 1507, 1508 etc.

Particularitățile hărților T-O au fost rapid adaptate necesităților sferei. Toate mapamondurile sunt de acum definitiv reorientate către nord. Axa de simetrie religioasă care, pe hărțile T-O, cobora din est, prin diafragmă, de-a lungul Asiei, până la Ierusalim, iar apoi traversa Mediterana până în vest, (re)devine pe noile hărți una dintre paralelele zonei temperate de nord. Paradisul terestru își păstrează locul în extremitatea orientală a Asiei, simetric opus Coloanelor lui Heracle sau cu vârful occidental al Africii. Ierusalimul rămâne într-o poziție centrală, dar nu mai e vorba de centrul lumii, ci doar al *oecumenei* și doar pe axa de simetrie est-vest, nu și pe cea nord-sud. O glosă anonimă la o ediție latină a *Călătoriilor* lui Jean Mandeville din 1485 face următorul comentariu:

> Cât privește ideea pe care au scris-o sau au admis-o unii, și anume că Iudeea, adică Ierusalimul și Biserica sa (a Mormântului Sfânt) sunt situate în mijlocul lumii, aceasta din cauza mai sus menționatei inscripții *Hic Deus* etc., ea nu poate fi înțeleasă ca și cum ar fi vorba de un loc bine definit în raport cu dimensiunile pământului. Căci dacă luăm în considerare lungimea estimată a pământului între cei doi poli, este evident că Iudeea nu se află la mijloc, căci în acest caz ar trebui să fie situată pe cercul ecuatorial, ziua ar fi egală cu noaptea și amândoi polii ar trebui să se vadă la orizont, ceea ce nu este nicidecum cazul, deoarece, pentru cei care locuiesc în Iudeea, polul arctic este vizibil mult deasupra orizontului. [...] În ce mă privește, mi se pare că în mai sus menționata inscripție profetică, expresia «în mijlocul pământului», adică «aproape de mijlocul *oecumenei* noastre», poate fi interpretată în felul următor, și anume că Iudeea este situată exact între Paradis și antipozii Paradisului, că este la o depărtare de 90° atât de Paradis către răsărit, cât și de antipozii Paradisului către apus[37].

Cu alte cuvinte, dacă Paradisul și Coloanele lui Heracle sunt antipodale pe o axă de simetrie est-vest, Ierusalimul, situat la jumătatea distanței dintre ele, reprezintă antichtonii amândurora.

Noua viziune geografică, născută prin grefarea, după modelul ptolemeic, a discului T-O pe sfera astrologică, s-a generalizat cu o viteză fulgerătoare. Deja, în 1410, Pierre d'Ailly umple, de o manieră schematică sau mai degrabă mnemotehnică, zonele emisferei nordice cu toponimele și choronimele celor trei continente cunoscute (planșa 19). Mapamondurile și globurile care circulau în secolul al XV-lea au fost, în fapt, corelativii geografici și suporturile vizuale care au hrănit

visele de călătorie și imaginația exploratorilor. Istoricii au putut să demonstreze, prin analiza minuțioasă a tratatelor pe care se sprijinea Columb, că proiectul amiralului nu era deloc himeric, că, dimpotrivă, el era în acord perfect cu datele pe care i le ofereau geografii epocii sale. Ideea de a ajunge în India prin circumnavigarea jumătății „invizibile" a emisferei nordice găsea un suport în globurile care circulau la sfârșitul secolului al XV-lea, cum sunt globul lui Laon și cel al lui Martin Behaim.

Reprezentarea tridimensională a Pământului, pe sfere făcute din lemn pe care erau lipite foile hărților imprimate, a scos din conul de umbră emisfera ascunsă a globului, pe care imaginarul plan și planisferele o transformaseră într-un fel de inconștient geografic. Erudiții, dar și armatorii au început să privească mai atent această față ocultă a mapamondului, să o includă în speculațiile lor cosmografice, să o ia în considerare în conceperea unor trasee de navigație. După cum se știe, Europa și Asia ocupă aproximativ 130º longitudine. În tratatele lui Ptolemeu, ele se întind pe 180º, ceea ce apropie foarte mult, de cealaltă parte a globului opusă *oecumenei*, extremitățile celor două continente. În sfârșit, un alt calcul de proveniență antică, făcut de geograful Marin din Tyr, aproxima lungimea lumii cunoscute la 225º longitudine, ceea ce reduce Oceanul care desparte Spania de China la 135º. Geografii aveau de asemenea posibilitatea de a alege între mai multe unități de măsură a distanțelor. Astfel, calculată în mile arabe, cu 20% mai scurte decât milele europene, lărgimea mării intercontinentale se reducea și mai mult. Erudiții secolului al XV-lea, de la Pierre d'Ailly în 1410 la Paolo Toscanelli în 1474, cădeau de acord asupra ideii că Atlanticul este un ocean îngust.

În dorința sa aproape obsesională de a găsi o rută transatlantică spre Indii, Cristofor Columb manipula într-un mod mai mult sau mai puțin conștient teoriile vremii sale, alegând ipotezele cele mai avantajoase pentru proiectul său. Disputei asupra lărgimii Atlanticului i se adăuga dezbaterea asupra raportului dintre suprafața uscatului și cea a apelor de pe glob. Ptolemeu, spre exemplu, opta pentru un raport de 1/5, în timp ce Averroes mergea până la 1/4. Dar Pierre d'Ailly și Columb au preferat să se întoarcă la Aristotel, care estima că *oecumena* ocupă mai mult de un sfert din glob, și îl invocau chiar pe Ezdra, conform căruia raportul ar fi complet inversat, de 6/1.

Pe aceste baze, Pierre d'Ailly deducea că Oceanul, care se află în al doilea sfert de sferă din emisfera nordică, între marginile orientală și occidentală ale *oecumenei*, este o mare aproximativ îngustă. Într-o notă marginală la tratatul cardinalului, Columb trage concluzia: „Între extremitatea Spaniei și începutul Indiei se găsește o mare

mică, susceptibilă de a fi traversată în puține zile”[38]. O asemenea idee își găsea materializarea și confirmarea pe „spatele” globului imaginat de Martin Behaim, erudit angajat ca geograf al regelui João al II-lea al Portugaliei în 1484 (planșa 20). Stranie coincidență sau ironie fericită: distanța dintre Europa și Asia, calculată de Columb, este comparabilă cu distanța dintre Europa și America din geografia reală. La urma urmelor, Columb avea toate motivele științifice să creadă, atunci când descoperea Cuba, că a ajuns în Cipangu (Japonia de pe hărțile medievale) și că pământul continental apropiat despre care îi vorbeau băștinașii era India.

Hărțile premoderne

Odată cu descoperirea și explorarea Americilor, aspectul mapamondurilor s-a schimbat spectaculos. *Oecumena* a fost redusă la condiția de Lume Veche, pe măsură ce America se dezvăluia tot mai mult ca o Lume Nouă (denumire ce sugerează, chiar singură, potențialul mesianic și utopic al noii geografii). Folosind relatările exploratorilor, geografii Renașterii au scos progresiv din neant contururile noului continent. Acest proces nu s-a desfășurat fără dificultăți și confuzii. Pe hărțile din primele decenii ale secolului al XVI-lea, spre exemplu, dacă America de Sud căpătase deja o identitate proprie, America de Nord continua să fie văzută ca extremitatea Asiei (planșa 21). În *Cosmografia* pe care a publicat-o în 1544-1545, Alphonse de Saintonge susține în continuare că „pământul Canadei este capătul Asiei și între cele două nu există nici o mare, poate cu excepția vreunui mic braț maritim”[39]. Chiar și după descoperirea Pacificului, când continentul nord-american începea să fie reprezentat izolat pe hărți, exploratori precum Verrazano și Jacques Cartiers, cărora li se datorează descoperirea coastei atlantice a viitoarelor State Unite și Canada, erau conduși de dorința de a descoperi o trecere (ipotetica „trecătoare din nord-vest”) spre Cathay (China).

Dar chiar dacă explorările și colonizările aduceau noi și noi amănunte asupra contururilor Lumii Noi și ale Pacificului, cartografia secolelor XVI-XVIII nu a putut evita, nici ea, farmecele gândirii magice. Pe hărțile epocii, fantasmele europenilor au sfârșit prin a se concretiza într-o nouă figură continentală, capabilă să preia rolul de „inconștient” geografic al Lumii Vechi, pe care Lumea Nouă înceta treptat să îl joace. Este vorba de mitul unui mare continent austral necunoscut, *Terra Australis Incognita*, care ar ocupa jumătatea centrală a emisferei sudice, împrejurul polului, continent asemănător Antarcticii actuale,

dar mult mai întins, extinzându-se până la latitudinile Australiei. Acest continent a devenit depozitul sau conținătorul tuturor speranțelor și obsesiilor legate de Paradisul terestru, pe care explorările îl evacuaseră din restul mapamondului. Istoria Continentului Austral Necunoscut merită să fie trecută în revistă, deoarece ea dezvăluie că mecanismele psihogeografice rămăseseră în funcțiune chiar într-o perioadă când raționalismul cartezian și empirismul englez au reușit să disloce „gândirea vrăjită" a Evului Mediu și a Renașterii.

Imaginarul cartografic din care a emers *Terra Australis Incognita* se baza în principal pe două principii (sau prejudecăți) moștenite din cosmografia antică și medievală. Este vorba de teoria neopitagoreică a Antipozilor și de teoria istmurilor, cu aplicația sa ptolemeică – fâșia de pământ care unește prin sud Africa și Asia.

Antipozii sunt un concept care exprimă imperativele unei viziuni geometrice asupra lumii. Filosofii și cosmografii de formație pitagoreică din Antichitate au inventat noțiunea de „pământuri antipodale" pornind nu atât de la relatări sau informații mai degrabă mitice asupra existenței unor regiuni din afara *oecumenei*, cât de la rațiuni de echilibru geometric și estetic al sferei. După cum am arătat, în reprezentările geografilor antici, lumea cunoscută ocupă aproximativ un sfert din globul terestru. Or, pentru ca întregul globului să nu se dezechilibreze, este necesar ca o masă de pământ simetrică să contrabalanseze *oecumena* de cealaltă parte a Oceanului.

Conceptul riguros de *Antipozi*, aplicat sferei concepute tridimensional, a fost stabilit de Crates din Mellos, geograf din secolul al II-lea î.e.n. Crates a conceput globul ca fiind împărțit în sferturi (unul fiind ocupat de *oecumenă*) de către brațele încrucișate în formă de cruce ale Oceanului (planșa 22). Adevărații *antipozi* (oameni care stau răsturnat față de europeni) se găsesc de cealaltă parte a globului, urmând o axă de simetrie tridimensională care trece prin centrul Pământului. Celelalte două sferturi sunt ocupate de alte două continente ipotetice, locuite de *antoikoi* (în emisfera sudică, de aceeași parte vizibilă a globului), respectiv de *periokoi* (în emisfera nordică, dar pe partea opusă, invizibilă în reprezentările plane). Aceste continente nu ar putea fi definite drept antipodale decât pe o axă de simetrie bidimensională[40]. La sfârșitul Antichității, în tratatul său asupra celor *Șapte Arte Liberale*, care a avut o mare influență asupra Evului Mediu, Martianus Capella a reluat, în cartea a VI-a, dedicată geometriei, modelul lui Crates, opunând locuitorilor *oecumenei* pe *antipozi*, pe *antecieni* (*antoikoi*) și pe *antichtoni* (*periokoi*)[41]. În secolul al XV-lea, la începutul marilor „recunoașteri" (*reconnaissances*), trecând în revistă teoriile cosmografice care se confruntau în epoca sa, Enea

Silvio Piccolomini (viitorul papă Pius al II-lea) nu uită să citeze ipoteza celor patru „bucăţi de pământ" care acoperă globul, despărţite de două mari fluvii (sau braţe) ale Oceanului ce urmează linia ecuatorului şi a unui meridian nord-sud[42].

Totuşi majoritatea cosmografilor nu făceau apel la subtilităţile geometriei spaţiale. Fără să ignore distincţiile în funcţie de diversele axe de simetrie, mulţi dintre ei preferau să folosească un model simplificat, în care pământurile exterioare *oecumenei* erau numite de o manieră generică *Antipozi*. În *De Situ Orbis*, geograful roman Pomponius Mela descrie „împărţirea lumii" în felul următor:

> Pământul, ridicat în mijlocul acestui mare univers, este înconjurat din toate părţile de către marea care îl împarte, de la răsărit la apus, în două părţi numite emisfere şi împărţite în cinci zone. Cea din mijloc este arsă de o căldură devoratoare, pe când cele aflate la extremităţi suferă rigorile unui frig excesiv; celelalte două sunt locuibile şi au aceleaşi anotimpuri, dar în timpuri inverse. Antipozii noştri se află într-una din aceste zone, noi în cealaltă. Fiindcă cea de dincolo ne este necunoscută, din cauza căldurii extreme a climatului care ne desparte de ea, nu mă voi ocupa decât de a noastră[43].

La sfârşitul Antichităţii, acest model cosmografic care asimilează antipozii antichtonilor a fost reluat de neopitagoreicul Ambrosius Macrobiu în al său *In somnium Scipionis* (planşa 23). Hărţile care au fost adăugate ediţiilor ulterioare ale cărţii au circulat de-a lungul întregului Ev Mediu, transmiţând oamenilor Renaşterii visul antipozilor.

Cosmografii care, influenţaţi de modelul T-O, reprezentau sfera ca pe un disc, au continuat, pe hărţile aşa-numite „macrobiene", să reducă Antipozii la un continent austral simetric *oecumenei*. În secolul al VIII-lea, Beatus de Liebana, în *Comentariile* sale asupra *Cărţii revelaţiilor*, imaginează o hartă pe care celor trei continente cunoscute le este adăugat, în partea dreaptă, un al patrulea continent austral, separat de Africa printr-un braţ oceanic (planşa 7). Pe acest continent, Beatus reprezintă un *sciapod*, adică un specimen din rasele monstruoase cu care Evul Mediu popula regiunile necunoscute. Pe un mapamond din secolul al XIII-lea al lui Lambert de Saint-Omer reapare acelaşi glob, împărţit în două părţi, septentrională şi australă. Viziunea planigrafică a lui Saint-Omer încearcă să concilieze, la fel cu harta anonimă din Leyda, citată anterior (planşa 16), patternul T-O cu patternul hărţilor zonale. După modelul hărţilor T-O, Saint-Omer aşază estul în partea de sus, dar, în conformitate cu hărţile macrobiene, acordă *oecumenei* doar jumătatea nordică a discului. Diametrul care coboară din est spre vest nu mai trece aşadar prin Ierusalim, ci coincide cu

ecuatorul și distribuie în stânga continentele cunoscute, iar în dreapta o *terra incognita*.

Introducerea unui continent antipodal ridica și întrebări în privința locuitorilor săi. În timp ce mulți geografi preferau să nu dea un verdict la această chestiune, o importantă serie de erudiți și de filosofi – cum sunt Albert cel Mare, în al său *De Natura Locorum*, scris pe la 1250[44], sau Roger Bacon, în al său *Opus Majus* din 1264[45]– susțineau că Antipozii sunt locuibili și poate chiar locuiți, deoarece sunt situați în zona temperată sudică, simetrică *oecumenei*. Trebuie totuși subliniat că teoria Antipozilor nu a fost acceptată necondiționat; dimpotrivă, ea a fost foarte dezbătută și contestată, ba chiar declarată eretică în secolul al VIII-lea. Pe la 760, spre exemplu, Virgil din Salzburg, numit și Geometrul, erudit irlandez care susținea ideea existenței unor Antipozi locuiți, a fost acuzat de erezie de către Sfântul Bonifaciu și amenințat cu excomunicarea de către papa Zaharia.

De-a lungul Evului Mediu, au fost formulate mai multe argumente împotriva Antipozilor. Unele sunt argumente de „bun-simț" comun (absurditatea de a imagina oameni care trăiesc cu capul în jos), altele sunt împrumutate din teoria zonelor (imposibilitatea de a părăsi zona temperată de nord din cauza zonelor reci și toride care o înconjoară); altele invocă imposibilitatea verificării practice (lipsa de mărturii și de relatări asupra acestor pământuri necunoscute), în sfârșit, altele sunt de natură biblică și evanghelică (oamenii de la Antipozi ar trebui să se tragă și ei din Adam prin fiii lui Noe, după Cartea Facerii 9,19; Iisus și apostolii au fost trimiși să predice tuturor neamurilor, deci și celor de la Antipozi etc.).

Argumentul lipsei de bun-simț a teoriei Antipozilor a fost formulat, între alții, de Lactanțiu, în *Instituțiile divine*. În capitolul al XXIV-lea din cartea a III-a, „Despre Antipozi, Ceruri și Stele", Lactanțiu ia în derâdere imaginația filosofilor care au conceput oameni ce merg cu picioarele în sus și capul în jos, obiecte care, în loc să stea așezate, rămân suspendate în aer, plante și copaci care cresc în jos, ploi și zăpezi care cad urcând[46]. Cosmas Indicopleustes, care imaginează universul ca un uriaș chivot, apreciază și el că dubla imagine a oamenilor din *oecumenă* și a celor de la Antipozi stând în poziții opuse fără ca nici unii să cadă este împotriva rațiunii și străină naturii și constituției noastre[47] (planșa 24).

Trebuie de altfel remarcat că „bunul-simț" invocat de Lactanțiu și Cosmas Indicopleustes nu este atât de ingenuu și de evident prin sine însuși, că el se bazează pe o anumită opțiune cosmografică, pe o presupoziție apriorică vizând forma universului. Mai exact, conceptul de Antipozi este solidar cu sistemul cosmografic sferic, care domina

în știința antică, în timp ce Lactanțiu și Cosmas Indicopleustes fac apel la modelul pământului plat, adoptat de către primii Părinți. Din cauza aceasta, pentru a refuta ideea de Antipozi, Lactanțiu este obligat să deconstruiască pas cu pas întregul raționament geometric, fizic și estetic, care i-a condus pe filosofii antici la viziunea sferică asupra universului și a pământului.

Sfântul Augustin, ale cărui opinii au influențat considerabil întregul Ev Mediu, dedică la rândul său un capitol din *Cetatea lui Dumnezeu* chestiunii privind credibilitatea Antipozilor[48]. Spre deosebire de Lactanțiu, el nu se grăbește să respingă argumentele cosmologice și geometrice asupra sfericității pământului, ci doar pune la îndoială argumentele fizice care susțin că *oecumena* trebuie să fie contrabalansată de o masă de pământ antipodală. Faptul că Pământul este rotund nu implică, susține el, că cealaltă emisferă ar fi ocupată de un continent, și nu de ape. Și chiar dacă acest continent ar exista, nimic nu implică faptul că el este locuit. Dimpotrivă, argumentele biblice tind să stabilească mai degrabă contrariul. Dacă toți oamenii sunt urmașii lui Adam, așa cum afirmă Cartea Facerii, este absurd să crezi că populații întregi ar fi putut să traverseze imensitatea oceanului pentru a coloniza aceste pământuri. Teza originii comune a umanității face inacceptabilă ideea că presupușii antipozi ar putea fi locuiți de rase nonadamice. De unde concluzia Sfântului Augustin că Antipozii sunt o simplă poveste fără credibilitate.

Isidor din Sevilla reia punct cu punct demonstrația Sfântului Augustin. Chiar dacă admitem că lumea are o formă sferică, nu putem ști dacă cealaltă față a pământului este ocupată de pământuri sau de ape. Oricum, pentru a respecta adevărul biblic, este absolut necesar ca presupusa umanitate antipodală să descindă din Adam. Pentru a se instala la Antipozi, ea ar fi trebuit să migreze din *oecumenă* și să traverseze Oceanul, lucru imposibil. Astfel încât Isidor concluzionează, traducând argumentele Sfântului Augustin:

> Cei pe care îi numim antipozi, fiindcă ni-i imaginăm cu picioarele opuse față de noi, adică mergând pe partea cealaltă a pământului cu tălpile către tălpile noastre: nu trebuie să credem în nici un fel în existența lor, deoarece nici compactețea pământului, nici natura părții sale centrale nu o permit. Acest lucru nu este confirmat nici de cunoașterea istorică, iar poeții îi deduc existența bazându-se doar pe deducții[49].

Antipozii nu ar fi decât o fabulă poetică, cum este, spre exemplu, și figura titanilor din mitologia greacă.

Dar chiar dacă se acceptă existența antipozilor și ipoteza că sunt locuiți, rămâne obstacolul major al imposibilității de a intra în contact cu aceste populații, ridicat de teoria zonelor. În *Ymago mundi*, Pierre d'Ailly rezumă această concepție în felul următor:

> În ce privește cea de-a patra zonă, situată între Tropicul de iarnă și Cercul antarctic, după cum am spus deja, unii o consideră la fel de temperată și de locuibilă ca și zona a doua în care locuim noi. Acești autori adaugă că în această zonă se află Antipozii, susceptibili de a avea regiuni și habitate la fel cu zona noastră, cu excepția că acolo iarna vine când noi suntem în vară, și invers ; și că ei sunt în anotimpul primăverii când noi suntem în toamnă, și invers. Totuși, după acești autori nu este posibilă comunicarea dintre ei și noi, din cauza imposibilității de a traversa zona toridă și tropicele[50].

Toate aceste raționamente sont compilate și recapitulate pentru ultima oară într-un tratat al lui Zacharias Lilius[51], *Contra Antipodes*[52], publicat la Florența, paradoxal sau ironic, în 1496, adică după descoperirile lui Cristofor Columb. Pentru a explica acest contratimp, trebuie admis că scrisorile în care Cristofor Columb își prezenta descoperirile nu au avut o circulație europeană extinsă, fie din cauză că monarhii spanioli doreau să mențină confidențială informația asupra descoperirii unor noi ținuturi, fie pentru că publicul, nici măcar cel savant, nu era pregătit să primească o descoperire atât de șocantă. Pe deasupra, Columb însuși era convins că atinsese extremitatea orientală a Asiei, și nu un continent de sine stătător și complet necunoscut. Mult mai mult noroc și succes au avut textele ulterioare ale lui Amerigo Vespucci, care, mai bine cunoscute de geografii europeni, i-au adus, din 1507, odată cu apariția tratatului *Cosmographia Introductio* de Waldseemüller, onoarea nemeritată de tiz al Americii[53]. În ceea ce îl privește pe Zacharias Lilius, paradoxul publicării tratatului său împotriva existenței Antipozilor după descoperirea Lumii Noi ar putea să fie doar rezultatul efectului de perspectivă datorat poziției noastre istorice, ușor de demontat dacă facem efortul de a reconstitui contextul cultural și orizontul geografic al oamenilor din ultimul deceniu al secolului al XV-lea.

Lilius respinge teoria Antipozilor prin obișnuita enumerare a opiniilor de autoritate moștenite. Argumentele sale se regrupează în două mari categorii, unele privind tradiția sfântă a Bibliei, celelalte lipsa de date empirice asupra continentului antipodal. Argumentele teologice invocate sunt trei : ipotetica populație a Antipozilor nu poate proveni din Adam și Eva ; chiar dacă acceptăm această descendență, această populație trebuie să fi fost distrusă de Potop, odată cu tot restul lumii de altfel, așa încât trebuie oricum să i se caute o a doua descendență : din fiii lui Noe ; în sfârșit, teoria Antipozilor contrazice și textele evanghelice, după care Christos a propovăduit pentru întreaga omenire, mesaj pe care, evident, populațiile antipodale nu au avut cum să-l primească.

A doua categorie de argumente este de natură aparent pragmatică, însă, în fapt, se hrănește și ea din tradiția moștenită. Lilius trece în revistă mai multe relatări geografice, atât mitice, cât și istorice, precum muncile lui Heracle, faptele apostolilor și ale Părinților, gestele lui Alexandru și Cezar, care nu fac nici una referire la pământuri antipodale. Lilius întocmește de asemenea un inventar al insulelor, reale sau fabuloase, pe care geografii le plasau în Ocean, precum și al raselor umane fantastice din tradiția medievală, pentru a trage concluzia că teoria macrobiană a Antipozilor nu are nici un suport empiric (dacă putem considera „empirice" aceste surse mitice).

Argumentele împotriva Antipozilor au cântărit greu în rezoluția negativă prin care Comisia de la Talaveras a respins prima cerere făcută de Columb pe lângă suveranii spanioli de a-i finanța o expediție transatlantică. După cum am menționat deja, chiar și după descoperirile lui Columb, conceptul unui continent complet nou s-a impus foarte greu. America de Nord a fost concepută, timp de mai mult de două decenii, ca extremitatea orientală a Asiei și doar America de Sud oferea evidența geografică a unei Lumi Noi. Și totuși, ne putem întreba, atunci când a fost recunoscută ca o masă de pământ perfect autonomă și distinctă de *oecumenă*, America răspundea într-adevăr conceptului de Antipozi de pe hărțile macrobiene?

André Thevet, geograf la curtea Franței în secolul al XVI-lea, face, în cartea sa din 1557, *Les singularités de la France Antarctique*, o interesantă distincție între antipozi și antichtoni. Reluând modelul pitagoreic al sferei împărțite în patru sferturi, Thevet vede Lumea Nouă ca fiind în opoziție de un sfert de cerc cu Lumea Veche.

> Știu foarte bine că există mai multe opinii asupra Antipozilor. Unii consideră că nu există deloc; alții că, dacă există, se află în cealaltă emisferă, care ne este ascunsă. În ceea ce mă privește, sunt de părere că locuitorii celor doi poli (care am demonstrat că sunt locuibili) sunt singurii cu adevărat antipodali unii față de ceilalți. Spre exemplu, cei care locuiesc la Septentrion, cu cât se apropie de pol, cu atât acesta este mai ridicat (pe cer), iar polul opus mai coborât, și invers, încât doar aceștia sunt în mod necesar antipozi; iar cei care se îndepărtează cel mai mult de poli și se apropie de echinoxial nu sunt antipozi. De aceea, aș spune că adevărații antipozi sunt cei care locuiesc la cei doi poli, precum și celelalte două puncte direct opuse, adică răsăritul și apusul; iar cei aflați la mijloc sunt antichtoni, fără să mai insistăm asupra acestui lucru[54].

Altfel spus, răsăritul și apusul *oecumenei*, să spunem Japonia și Anglia, sunt antipodale, în timp ce America este situată la antichtonii acestor două țări (dar totuși la antipozii Ierusalimului!).

Singurii Antipozi care mai pot fi așadar construiți pe hartă se află pe axa de simetrie nord-sud. Dacă *oecumena* și America de Nord se

desfășoară împrejurul polului septentrional, rezultă că un continent antipodal similar ar trebui să se întindă împrejurul polului austral. Acest raționament de factură pitagoreică va susține ideea unei *Terra Australis Incognita*. Pentru a glorifica minunile mării, aerului și ale pământului, Jean Parmentier, unul dintre exploratorii francezi ai Oceanului Indian din secolul al XVI-lea, combate și răstoarnă unul dintre argumentele tradiționale împotriva antipozilor, cel al imposibilității de a trăi cu capul în jos. În loc să mai constituie un obstacol la ideea de Antipozi, gravitația sferei este invocată ca una dintre cele mai mari realizări ale lui Dumnezeu:

> *Les faictz de Dieu evidentz et apertz / Le monstrent bien sur la terre dispers, / Quand tout autour, et dessoubs et dessus / Il y a gens en maintz lieux et divers, / Piedz contre piedz, de costé, de travers, / Et toutefois chascun pense estre sus: / Aussi sont ilz dont plusieurs sont descens, / Disant: comment ne sont tumbez ou cheus / La teste en bas ceux là qui sont soubs nous / Si telz secretz ne sont par l'homme sceus / Se neantmoins le haul Dieu de là sus / Entretient tout au dessus et dessoubz* (Înfăptuirile lui Dumnezeu, împrăștiate pe întreg pământul,/ O arată cu limpezime și deschis:/ Pretutindeni împrejur, dedesubt și deasupra,/ Se află oameni în numeroase și diferite locuri,/ Care stau cu tălpile în contra tălpilor, sau dintr-o parte, sau din alta,/ Crezând totuși fiecare că el se află deasupra./ Dintre aceștia mulți se întreabă:/ Cum se face de nu cad/ Cu capul în jos cei care sunt sub noi?/ Chiar dacă aceste secrete nu sunt de om cunoscute,/ Dumnezeu cel înalt aflat acolo sus/ Le ține pe toate deasupra și dedesubt)[55].

Cel de-al doilea argument aprioric care, alături de teoria antipozilor, susținea existența unui continent austral derivă din teoria istmurilor. Pe hărțile ptolemeice, presupoziția conform căreia uscatul domină globul terestru și apele se adună în văile sale motiva prezența unei fâșii uriașe de pământ care unește sudul Africii cu cel al Asiei. Ce e drept, înconjurul Capului Bunei Speranțe de către portughezi și deschiderea căii australe către Indii au infirmat ideea că Oceanul Indian ar fi închis de o asemenea masă de uscat, nu însă și ipoteza unui continent austral. Editorii care continuau să publice hărțile lui Ptolemeu nici nu-și dădeau osteneala să șteargă această fâșie de uscat, mulțumindu-se să noteze în dreptul ei că existența i-a fost infirmată de explorările geografice. Gregor Reisch, spre exemplu, în *Margarita Philosophica*, publicată în 1503 la Freiburg, oferă o versiune a mapamondului ptolemeic, scriind pe regiunea australă: „Aici nu se află pământ, ci ocean; în acesta se află insule de o mărime extraordinară, necunoscute lui Ptolemeu" (planșa 25). Reisch nu face așadar să dispară masa de pământ austral, o divizează doar, pentru a permite circumvoluția Africii și o împinge mai spre sud.

Dezbaterea antică asupra celor două modele cosmografice, cel al golfurilor și cel al istmurilor, nu dispare nici ea; dimpotrivă, se

reaprinde cu forţe sporite. De data aceasta, spre deosebire de disputele clasice care vizau *hlamida* plană, polemica este transpusă pe sferă, cu toate complicaţiile ridicate de geometria tridimensională. Teoria golfurilor, după care discul terestru este dominat de ape, iar uscatul reprezintă un fel de insulă în mijlocul Oceanului, îşi găseşte prelungirea în teoria sferei apelor, formulată de Jean Buridan şi Nicole Oresme în secolul al XIV-lea. În *Quaestiones super libris quatuor de Caelo et Mundo*, Jean Buridan afirmă că sfera apelor şi sfera pământului (din modelul aristotelic al sferelor concentrice ale elementelor) nu au acelaşi centru, că prima este mai mare şi o înglobează pe cea de-a doua. Mai „uşoară", sfera pământului ar pluti ca un măr în sfera apelor, partea care iese la suprafaţă constituind *oecumena*. La începutul secolului al XVI-lea, modelul acvatic pare să fi dominat viziunea cosmografică europeană. Astfel, iezuitul matematician Christophe Clavius exemplifică *Comentariul asupra sferei lui Sacrobosco* cu un desen explicativ în care sfera pământului este inclusă în sfera apelor. În principiu, acest model face imposibilă existenţa unui uscat opus *oecumenei* ; totuşi, Clavius nu renunţă nici la modelul Antipozilor, reprezentând, fără nici un suport fizic, şi un continent „cu capul în jos" (planşa 26).

Cu toate acestea, după cum a demonstrat W.G.L. Randles, în cursul aceluiaşi secol al XVI-lea s-a impus progresiv modelul opus – cel al sferei terestre sau al globului pământesc (*le globe terraqué*)[56]. Prelungind teoria istmurilor, care presupunea că discul este dominat de masa de pământ şi că apele se adună în văile centrale, modelul *terraqué* susţine că cele două sfere au acelaşi centru, că ele se suprapun şi că apa umple văile şi depresiunile globului pământesc. Acestea sunt de fapt premisele teoriei moderne ale globului terestru, care a fost impusă prin tratatul lui Copernic, *Des Révolutions des Orbes célestes*, publicat în 1543.

Venind în continuarea teoriei istmurilor, modelul globului pământesc oferă un suport neaşteptat deducţiei lui Ptolemeu privind fâşia de uscat austral. Dacă masa dominantă pe glob este cea a uscatului, aceasta înseamnă că Oceanul care circumscrie lumea cunoscută trebuie să fie încastrat la rândul său într-un uscat şi mai mare. Această ipoteză, aplicată pe hărţile T-O, fusese formulată, la începutul secolului al X-lea, de călugărul sirian Moses Bar-Cepha. Speculând asupra poziţiei Paradisului terestru, care, după unele analize teologice, trebuie să se afle în afara *oecumenei*, Bar-Cepha adaptează teoria istmurilor la geografia creştină şi ajunge la concluzia că Edenul din Cartea Facerii este o masă de pământ exterioară lumii cunoscute, ce se întinde dincolo de Ocean. După el şi sursele pe care le citează,

> marea Ocean înconjoară întreaga *oecumenă* locuibilă, atâta câtă este ea, la fel cum o coroană înconjoară capul sau o centură corpul, iar dincolo

de ultimele margini ale Oceanului subzistă acel pământ unde a fost făcut paradisul. Din cauza aceasta, aceşti oameni consideră că paradisul se află în afara *oecumenei* locuite de muritori, lucru ce pare a fi complet demonstrat de argumentele lor[57].

Cele două teorii, a pământului înconjurat de Ocean şi a apelor strânse în mijlocul uscatului, au fost comparate de un geograf portughez, Duarte Pacheco Pereira. În urma unei călătorii de explorare mandatată de rege, întreprinsă în 1498, Pereira a scris, între 1505 şi 1508, un tratat numit *Esmeraldo de Situ Orbis*[58] în care trece în revistă cele două modele concurente. Primul este cel al golfurilor, conform căruia masa de pământ este aşezată în mijlocul apelor. Globul este împărţit în două emisfere şi cinci zone. Zona toridă nu mai este de nestrăbătut, Pereira punându-i în seamă doar culoarea neagră a „etiopienilor"; zonele polare nu mai sunt nici ele nelocuibile, frigul fiind dimpotrivă responsabil de frumuseţea şi de statura înaltă a localnicilor; zonele temperate, cu anotimpuri alternative una faţă de cealaltă, sunt definite ca antipodale, la fel cum sunt răsăritul şi apusul. Cel de-al doilea model, pe care Pereira îl opune primului, este cel al istmurilor. Invocând mai multe surse (Cartea Facerii, Pliniu, Vincent de Beauvais şi Jacob Perez, episcopul Valenciei), Pereira afirmă că pământul domină suprafaţa globului şi că apele sunt cele care se strâng în concavităţile terestre. Oceanul nu ar fi decât o mare înconjurată la rândul ei de marea masă de pământ a globului, o mare *medio terrano*, în mijlocul pământurilor, cu mai multe braţe sau golfuri care pătrund printre continente.

Pereira nu face în fond decât să adapteze, la globurile terestre şi la mapamondurile Renaşterii, teoria antică a istmurilor. El dispune masa de pământ încorporantă pe contururile exterioare ale planisferei. Fâşia de pământ care pe hărţile lui Ptolemeu unea Asia cu Africa este împinsă mai spre sud, eliberând capul austral al Africii şi permiţând reunirea Oceanului Indian cu Atlanticul de Sud. De-a lungul primelor decenii care au urmat după descoperirile lui Columb, contururile de-abia schiţate ale Americii de Nord şi de Sud au fost percepute ca o centură neîntreruptă (prin care navigatorii continuau să caute „treceri" către India), care se unea în sud cu un ipotetic continent austral (avatar renascentist al fâşiei ptolemeice de pământ). Un mapamond din 1519 al lui Lopo Homem dă perfect seama de această adaptare premodernă a teoriei istmurilor (planşa 27). Plecând din nordul Europei, o centură continuă de pământ, formată din America de Nord şi Centrală, din *Brasil* (nume generic pentru America de Sud) şi de un *Mundus Novus* care acoperă sudul globului, ajunge până în extremitatea de sud-est a Asiei. Oceanul devine astfel o

masă de apă centrală şi închisă, iar continentele *oecumenei* nişte istmuri ale masei înglobante de pământ.

Cele două teorii conjugate, a antipozilor şi a istmurilor, au găsit un punct de sprijin în relatarea descoperirii de către Magellan a Ţării de Foc[59]. Proiectul lui Magellan avea acelaşi ţel ca şi cel al lui Cristofor Columb, acela de a găsi o cale către Indii şi, mai abstract, de a demonstra că globul poate fi înconjurat. Pentru a depăşi imensa barieră terestră reprezentată de Lumea Nouă şi a găsi o trecere spre Pacific, Magellan a coborât de-a lungul Americii de Sud până la strâmtoarea care îi poartă numele. Neavând timp să exploreze pământurile situate pe partea stângă a trecătorii, Ţara de Foc, Magellan a presupus că este vorba de un continent vecin cu America. Deducţia nu avea nimic extravagant; dimpotrivă, ea era în perfect acord cu ideea de Antipozi şi cu hărţile de inspiraţie ptolemeică. Descoperirile întâmplătoare ale unor diverse alte insule şi arhipelaguri din Pacific şi Oceanul Indian au întărit ideea că în sudul globului se găseşte o masă uriaşă de uscat. În 1605, Fernand de Queiros explorează o serie de insule din Pacific, precum şi un pământ mai întins pe care îl numeşte Pământul Austral al Spiritului Sfânt. Aşa a luat naştere conceptul unei *Terra Australis Incognita*.

Mapamondurile şi globurile din secolul al XVI-lea au adoptat rapid această viziune care dublează America de Sud cu un continent austral. Încă din 1515, un glob al lui Schöner face distincţia între America de Sud şi o *Brasilia Regio*. Un glob din 1520 continuă să separe între o *Papagalli Terra* şi o *Brasilia inferior*. În 1531, folosind relatările lui Pigafetta, Oronce Finé amplasează pe hărţile sale cordiforme o *Terra Australis recenter inventa, sed nondum plene cognita* (planşa 28). De acum înainte, mapamondurile secolelor XVI-XVIII, precum cele ale lui La Popélinière, Mercator sau Ortelius, fac loc, în sudul globului, unui gigantic continent austral care se întinde împrejurul polului până la nivelul Americii şi al Africii, înglobând Australia şi alte insule şi arhipelaguri (planşa 29). Pe ediţia din 1538 a *Planisferei* sale, Mercator anunţă că existenţa continentului este certă, chiar dacă ţărmurile sale efective sunt deocamdată necunoscute: „*Terra hic esse certum est, sed quantas quibusque limitibus finitas incertum*”[60]. În *Theatrum mundi* (1570), Ortelius desenează împrejurul celor doi poli o *Terra Septentrionalis Incognita*, respectiv o *Terra Australis Nondum Cognita*. Vitale Terra Rossa, un italian din secolul al XVII-lea care îşi propune să demonstreze că Veneţia este iniţiatoarea tuturor marilor descoperiri geografice, propune pentru continentul necunoscut numele de *Terra Australe Magallanica*, în onoarea lui Magellan[61].

În absența posibilităților empirice de a-l delimita corect pe hărți, continentul fantasmat ajunge aproape la fel de mare ca Lumea Veche, cât Europa, Africa și Asia la un loc. Fiind un continent încă neexplorat, el devine obiectul a numeroase planuri și proiecte politice, colonialiste, economice și literare. În 1582, La Popelinière distinge pe glob *Les Trois mondes*: Lumea Veche, Lumea Nouă și Continentul Austral Necunoscut (planșa 30). Cum Lumea Nouă fusese deja cucerită de spanioli și portughezi, La Popelinière recomandă regelui Franței să se grăbească să exploreze și să colonizeze teritoriile nesfârșite ale celei de-a Treia Lumi. Nelipsit de pe hărțile din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, continentul austral va constitui ambientul pentru numeroase povestiri de călătorie, romane de aventuri, utopii și satire, precum *Mundus Alter et Idem* (1605) al lui Joseph Hall[62], *Les Aventures de Jacques Sadeur ou La Terre australe connue* (1676) ale lui Gabriel de Foigny sau *L'Histoire des Sévarambes* (1677) a lui Denis Vairasse d'Alais.

Himera continentului austral va supraviețui până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Atunci când Yves de Kerguelen, aflat în misiune de explorare în sudul Oceanului Indian, debarcă în insulele care îi poartă numele, el dorește încă să creadă în această himeră și raportează în Franța că a descoperit nu un mic arhipelag, ci marele continent necunoscut. Totuși, în urmă cu treizeci de ani, o altă călătorie, a lui Bouvet-Lozier, sugerase deja că A Treia Lume ar putea să fie mult mai retrasă în jurul Polului decât credeau geografii epocii. Problema nu este definitiv lămurită decât odată cu expediția lui James Cook; între 1776-1780, acesta explorează sistematic Sudul și scoate mitul austral de pe mapamonduri, exilându-l în lumea visurilor și a iluziilor. În acest moment, geografia modernă, empirică și științifică înlătură presupozițiile și apriorismele geografiei antice, medievale și premoderne, iar principiile de construcție simbolică a hărților sunt înlocuite de criterii mai riguroase și veridice, chiar dacă nici acestea nu sunt în totalitate invulnerabile la manipulările ideologice.

Note

1. „C'était une époque féconde en erreurs, sans doute, mais c'était une époque où les esprits, pleins d'énergie et de grâce, créaient sans cesse des merveilles nouvelles, qui agrandissaient le domaine de la poésie, si elles bornaient quelquefois le monde réel. Ce temps des étranges déceptions était celui des beaux rêves, des fantaisies magnifiques, des fictions immortelles." („A fost o perioadă bogată în greșeli, fără îndoială, dar a fost o perioadă în care spiritele, pline de energie și de har, creau fără încetare minuni noi, care făceau să crească domeniul poeziei atunci

când veneau în atingere cu lumea reală. Aceste timpuri de ciudate iluzionări au fost timpurile viselor frumoase, ale fanteziilor magnifice, ale ficțiunilor nemuritoare)". Ferdinand Denis, „Prefața" la volumul *Le monde enchanté. Cosmographie et histoire naturelle fantastiques du Moyen Âge*, A. Fournier libraire-éditeur, Paris, 1843, p. II.

2. Carolly Erickson, *The Medieval Vision. Essays in History and Perception*, Oxford University Press, New York, 1976, pp. 5-6.
3. Giuseppe Tardiola, *Atlante fantastico del Medioevo*, De Rubeis Editore, Roma, 1990, p. 17.
4. Norman J.W. Thrower, *Maps & Civilisation. Cartography in Culture and Society*, The University of Chicago Press, Chicago și Londra, 1996, pp. 15-16.
5. Homer, *Iliada*, traducere de G. Murnu, Cântul XVIII, vv. 594-595, ESPLA, București, 1955, p. 354.
6. Pentru teoria importului masiv de material mitologic oriental în civilizația greacă arhaică, a se vedea Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, traducere de Margaret E. Pinder și Walter Burkert, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) și Londra, 1995.
7. Homer, *op. cit.*, Cântul XIV, vv. 195-196, p. 268.
8. Strabon, *Géographie*, text îngrijit și tradus de Germaine Aujac, Société d'éditions „Les belles lettres", vol. I, 1, 3, Paris, 1969, pp. 65-66, respectiv 1, 6, p. 69.
9. *Ibid.*, vol. II, 5, 14, p. 94.
10. *Ibid.*, vol. II, 5, 18, pp. 98-99.
11. Pliniu cel Bătrân, *Histoire naturelle*, text îngrijit, tradus și comentat de J. André și J. Filliozat, Société d'éditions „Les belles lettres", Cartea V, 52, Paris, 1980, p. 31. (*Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate*, vol. V „Medicină și farmacologie", Editura Polirom, Iași, 2004).
12. Claudiu Ptolemeu din Alexandria, *Traité de Géographie*, Cartea I, cap. V, tradus pentru prima dată din greacă în franceză după manuscrisele de la Bibliothèque du Roi de M. l'Abbé Halma, Eberhart, Imprimeur du Collège Royal de France, Paris, 1828, reluat într-o nouă ediție îmbogățită cu hărți de Jean Peyroux, Librairie A. Blanchard, Paris, 1889, pp. 72-74.
13. Cosmas Indicopleustes, *Christian Topography*, J.W. McGrindle (ed.), Hakluyt Society, Old Series, vol. 98, Londra, 1897.
14. Ferdinand Denis, *Le monde enchanté. Cosmographie et histoire naturelle fantastiques du Moyen Âge*, p. 80.
15. Sfântul Isidor din Sevilla, *Etymologiae*, cartea XIX, din cartea XIV, cap. II, 1-3, în *Patrologiae latinae*, vol. 82, col. 495-496.
16. Cartea Facerii 9,18-10,32 atribuie fiilor lui Iafet Asia Mică și insulele din Mediterana, fiilor lui Ham Egiptul, Ethiopia, Arabia și Canaanul, iar fiilor lui Sem țările din Orientul Mijlociu. Părinții Bisericii au extins această distribuție la cele trei continente, Europa, Africa și Asia. Se mai poate adăuga că, la un anumit moment din istorie, pozițiile lui Ham și Sem au fost inversate, lui Ham revenindu-i Asia și lui Sem Africa.
17. Raban Maur, *De Universo*, *libri viginti duo*, cartea XII, cap. II, în *Patrologiae latinae*, vol. 111, col. 333.

18. Brunetto Latini, *Le Livre du Trésor*, Cartea I, partea a IV-a, în *Jeux et sapience du Moyen Âge*, text îngrijit și adnotat de Albert Panphilet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1951, p. 762.
19. Ivan Kupcik, *Cartes géographiques anciennes. Évolution de la représentation cartographique du monde : de l'Antiquité à la fin du XIX*e *siècle*, Gründ, Paris, 1981.
20. Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, vol. I, „From the Creation to Jacob", traducere de Henrietta Szold, The John Hopkins University Press, Baltimore și Londra, 1998, p. 12.
21. *Apud* John Block Friedman*, The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) și Londra, 1981, p. 45.
22. Raban Maur, *De Universo*, ed. cit., col. 339.
23. Hartă citată de Norman J.W. Thrower, *op. cit.*, pp. 14-15.
24. Strabon, *op. cit.*, vol. II, 1, 1, p. 13.
25. A se vedea și Ivan Kupcik, *op. cit.*
26. Pentru hărțile islamice și orientarea lor spre sud, a se vedea, spre exemplu, harta lui Idrisi, citată de Norman J.W. Thrower, *op. cit.*, pp. 48-49.
27. Jeffrey Burton Russell, *Inventing the Flat Earth. Columbus and Modern Historians*, cuvânt înainte de David Noble, Westport (New York), Praeger (Londra), 1991.
28. Norman J.W. Thrower, *op. cit.*, p. 41.
29. Strabon, *op. cit.*, vol. I, 1, 20, pp. 81-82.
30. *Ibid.*, vol. II, 5, 34, p. 118.
31. „Il faut en effet poser en préalable que le ciel a cinq zones, cinq zones aussi la terre, et que les zones portent le même nom ici-bas qu'en haut […]. Les zones seraient délimitées par des cercles parallèles à l'équateur, tracés de chaque côté de celui-ci, deux d'entre eux isolant la zone torride, deux autres à la suite formant à partir de la zone torride les deux zones tempérées, et à partir des zones tempérées les zones glaciales. Sous chacun des cercles célestes se projette son homonyme terrestre, et il en est de même pour les zones. On appelle tempérées les zones que l'on peut habiter, inhabitées les autres, l'une à cause de la chaleur, les autres à cause du froid." *Ibid.*, vol. II, 5, 3, p. 81.
32. Honorius de Autun, *De Philosophia Mundi libri quator*, cap. XXVII ; *De imagine mundi libri tres*, cap. VI, în *Patrologiae latinae*, vol. 172, col. 70, p. 122.
33. Edmond Buron, *Imago mundi*, de Pierre d'Ailly, cardinal de Cambrai și cancelar al Université de Paris (1350-1420), text în limba latină și traducere în franceză a celor patru tratate cosmografice ale lui d'Ailly și note marginale de Christophe Colomb, studiu asupra surselor autorului, Librairie orientale et américaine, Maisonneuve Frères, Editeurs, 1930, p. 197.
34. *Apud ibid*.
35. Papa Pius al II-lea, *Historia Rerum Ubique Gestarum* (Enea Silvio Piccolomini), traducere de Antonio Ramirez de Verger (1405-1464), original păstrat la Biblioteca Colombina din Sevilla, Testimonia Compañia Editorial, Madrid, 1991.

36. Honorius de Autun, *op. cit*, cap. IV, *ibid.*, vol. 172, col. 87.
37. Glosă anonimă la Johannis de Mandeville, *Itinerarius*, Strasbourg, 1485, *apud* W.G.L. Randles, *De la terre plate au globe terrestre. Une mutation épistémologique rapide (1480-1520)*, Libraire Armand Colin, Paris, 1980, p. 19.
38. Pierre d'Ailly, *op. cit.*, p. 230.
39. *Apud* W.G.L. Randles, *op. cit.*, p. 82.
40. Norman J.W. Thrower, *op. cit.*, p. 22.
41. „You must know that the earth is divided into two distinct parts, or hemispheres: there is an upper hemisphere, which we inhabit and which Oceanus encircles; and there is a lower hemisphere. The upper one begins at the place of the sun's rising, the lower one at the place of its setting. The Greeks have given the name horizon to the circle of demarcation. Now, inasmuch as the five zones encompass both parts, upper and lower, they actually form ten regions. The one inhabited by us extends northward. Another, tending southward, is believed to be inhabited by men called antecians. Correspondingly, there are two habitable regions in the lower hemisphere. Those diametrically opposite us are called antipodes and those who are diametrically opposite our antecians are called antichtones", *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, traducere de William Harris Stahl, Richard Johnson și E.L. Burge, Columbia University Press, New York, 1977, pp. 225-226.
42. „Sunt qui arbitrantur quatuor eius plagas apparere, quas magnus interfecet Oceanus : duobus amplissimus fluminibus eas ambiens, quorum alterum zodiaco subjiciatur : alterum ab aurora dextra levaque per polus defluens extra columnas herculeas coniugantur ; atque in hunc modium totius terrae quatuor portiones velut ingentes insulas emergere. Quas celo subiectae benigno mortalium habitationes admittunt", Enea Silvio Piccolomini, *Historia Rerum Ubique Gestarum*, *apud* Valerie I.J. Flint, *The Imaginative Landscape of Christopher Columbus*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992, p. 58.
43. Pomponius Mela, *De Situ Orbis* [*Description de la Terre*], Cartea I, cap. I, traducere din franceză după ediția lui Abraham Gronovius. Versiune bilingvă, cu note critice, geografice și istorice [...] de C.-P. Fradin, Ch. Pougens (Paris), E.-P.-J. Catineau (Poitiers), 1804, pp. 7-8.
44. Albert cel Mare, *De Natura Locorum*, în *Opera Omnia*, Auguste Borgnet (ed.), Paris, 1891, p. 543.
45. Roger Bacon, *Opus Majus*, vol. I, J.H. Bridges (ed.), Oxford-Londra, 1900, pp. 305 *sqq*.
46. Lactanțiu, *The Divine Institutions*, Cartea III, cap. XXIV, în Harry Plantinga (ed.), *Christian Classics Ethereal Library*, *Early Church Fathers, Ante-Nicene Fathers*, vol. VII, CD-ROM, Wheaton College, Wheaton (Illinois), 2000.
47. Cosmas Indicopleustes, *Christian Topography*, J.W. McGrindle (ed.), Hakluyt Society, Old Series, vol. 98, Londra, 1897.
48. Sfântul Augustin, *The City of God*, Cartea XVI, cap. 9, în *Christian Classics Ethereal Library*, *Early Church Fathers, Nicene and Post-Nicene Fathers*, seria I, vol. II.

49. Isidor din Sevilia, *Étymologies*, Cartea IX, 2, 133, text îngrijit, tradus și comentat de Marc Reydellet, Scociété d'éditions « Les Belles Lettres », Paris, 1984, p. 116.
50. Pierre d'Ailly, *op. cit.*, pp. 199-201.
51. Nu am reușit să aflu dacă acest Zacharias Lilius este același personaj cu Zacharie de Vicence (Lelio) (1450-1522), călugăr în ordinul latranian, camerist al papei Leon al X-lea și apoi episcop în Armenia. În orice caz, preocupările lor erudite sunt similare. Zacharie de Vicence a publicat : *Orbis breviarum, fide, compendio, ordineque, captu ac memoratu facillium* (o compilație din tratatele lui Pomponius Mela, Strabon și Solinus) (Florența, 1493, Veneția, 1495, Napoli, 1496, Veneția, 1502), *De gloria et gaudiis beatorum* (Veneția, 1501) și *De fugacitate rerum humanorum declamatio*.
52. Zacharias Lilius, In hoc voluminis continentur hic libri. Primus liber : *De origine & laudibus scientiarum*. Secundum liber : *Contra Antipodes*. Tertius liber : *De miseria hominis & contemptu mundi*. Quartus liber : *De generibus ventorum*. Quintus liber : *Vita Caroli Magni*, Florentiae. Impressum Per Ser Franciscum Bonaccursium. M.CCCC.LXXXXVI. [1496].
53. A se vedea *La fortune d'un nom : America. Le baptême du Nouveau Monde à Saint-Dié-des-Vosges. Cosmographia Introductio* (traducere din latină de Pierre Monat), urmată de *Lettres d'Amerigo Vespucci*, texte prezentate de Albert Ronsin, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1991.
54. *Le Brésil d'André Thevet. Les singularités de la France Antarctique (1557)*, ediție integrală stabilită, prezentată și adnotată de Frank Lestringant, Éditions Chandeigne, Paris, 1997, p. 226.
55. Jean Parmentier, *Traité en forme d'exhortation contenant les merveilles de Dieu et la dignité de l'homme*, în Jean și Raoul Parmentier de Dieppe, *Le discours de la navigation*, Ch. Schefer, Slatkine Reprints, Geneva, 1971, p. 135.
56. *Apud* W.G.L. Randles, *op. cit.*, pp. 62 *sqq*.
57. Moses Bar-Cepha, în *Patrologiae graecae*, vol. 111, col. 495 ; *cf.* W.G.L. Randles, *op. cit.*, pp. 75-76.
58. Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo de Situ Orbis*, ediția a III-a, introducere și note de Damião Peres (acad.), Academia Portuguesa da História, Lisabona, 1954.
59. După cum se știe, Magellan a murit în cursul expediției, înainte ca o ultimă corabie, cu șaptesprezece supraviețuitori, să ajungă înapoi în Europa. Călătoria în jurul lumii a fost relatată de unul dintre membrii echipajului, Pigafetta. A se vedea Antonio Pigafetta, *Relation du premier voyage autour du monde par Magellan (1519-1522)*, introducere, postfață, bibliografie și note de Léonce Peillard (Académie de Marine), Tallandrier, Paris, 1984.
60. Numa Broc, *La géographie de la Renaissance*, Les Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Paris, 1986.
61. Vitale Terra Rossa (da Parma), *Riflessioni geografiche circa le terre incognite*, Per il Cadorino, Padova, MDCLXXXVI [1686], p. 19.
62. A se vedea și Franz Reitinger, *Discovering the Moral World. Early Forms of Map Allegory*, www.mercatormag.com.

Capitolul 2

Geografia simbolică. Principiile nonempirice care stau la baza imaginarului cartografic

Ce este geografia simbolică? Care este diferența între geografia „simbolică" și cea „reală" sau „adevărată"? Nu sunt toate geografiile „reale", în egală măsură, și niște geografii „simbolice"? Și, oricum, există cu adevărat o „geografie reală"?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, trebuie să zăbovim puțin asupra distincției de mai sus. Întâi de toate, trebuie să pornim de la observația banală că geografia este o reprezentare a spațiului fizic, și nu spațiul însuși. Oamenii care concep și lucrează cu reprezentări vizuale ale mediului ambiant sunt geografi, în timp ce oamenii care acționează direct asupra mediului, cum sunt, spre exemplu, constructorii de baraje sau asanatorii de mlaștini, nu sunt geografi. Aceasta înseamnă, după cum remarcă profesorul Jean-Jacques Wunenburger[1], că, într-un sens larg, toate geografiile sunt simbolice, având în vedere aspectul lor reprezentațional și iconic. Pentru a reprezenta spațiul, toți geografii folosesc imagini și simboluri, scheme de desen și dispozitive grafice. Toate geografiile sunt simbolice în raport cu spațiile pe care își propun să le reprezinte, în același fel în care toate limbile și limbajele sunt simbolice în raport cu lucrurile denumite de cuvintele lor. Geografia este simbolică într-un sens lingvistic: este un sistem de semne care oglindește un sistem de lucruri naturale și artificiale.

Aceasta înseamnă că, dacă dorim să păstrăm distincția curentă dintre geografia reală și geografia simbolică, trebuie să o căutăm nu în diferențele dintre realitatea geografică și reprezentarea geografică, ci în diferențele dintre mai multe feluri de reprezentări geografice. Distincția între geografia „reală" și cea „simbolică" rezidă în principiile care guvernează diversele reprezentări ale spațiului. Fiecare geograf împărtășește cu publicul său, fie acesta educat sau foarte larg, un set de presupoziții comun acceptate, care îi permit geografului

să conceapă și să-și construiască harta, iar publicului să o înțeleagă, să o interpreteze și să o judece, să o valideze sau să o respingă pe motiv că este greșită, falsă, inadecvată, depășită etc.

Geografia „reală" desemnează reprezentările geografice care își propun să reflecteze spațiul exterior cu maximum de acuratețe. Ea se bazează pe principiul mimesisului. Criteriile sale principale sunt observația practică și verificarea empirică. Desigur, și ea trebuie să facă apel la imagini și simboluri, la caroiaje și moduri de proiecție care să permită reprezentarea pe o foaie de hârtie a celor mai importante trăsături ale spațiului fizic exterior, dar acestea se presupune că pot fi citite în așa fel încât privitorul hărții să-și poată face o viziune corectă asupra spațiului reprezentat, să poată utiliza harta pentru a se orienta în lumea reală. Deși corespondența dintre imagine și lucru va fi întotdeauna aproximativă (ba chiar, după filosofii relativiști și antirealiști contemporani, iluzorie sau în orice caz imposibil de susținut[2]), ea rămâne principiul conducător al geografiei „realiste". Limita superioară la care poate aspira reprezentarea geografică este să devină la fel de corectă, să capete aceeași acuratețe cu o reprezentare perceptivă a lumii. Lucrul acesta pare a deveni posibil în cazul imaginilor luate din satelit, ca în proiectul finanțat de Bruxelles *Terra cognita*, imagini care sunt un fel de percepție geografică a diverselor părți ale globului, obținute cu ajutorul unor extensii electronice ale ochiului uman.

Deși în opinia curentă geografia „reală" pare să fie cea mai evidentă, sau poate singura formă de geografie posibilă, o scurtă recapitulare a istoriei cartografiei, din Antichitate până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, demonstrează că geografii acestor epoci și publicul lor au folosit niște seturi foarte diferite de principii pentru construcția, evaluarea și validarea hărților lor. Cartografia premodernă, poate cu excepția parțială a geografiei Antichității târzii (cum este cea a lui Ptolemeu), precum și a „portolanelor" medievale, era modelată de ceea ce Ferdinand Denis și Carolly Erickson au numit „gândirea vrăjită". Viziunea magică este un sistem de reprezentare fără criterii ferme pentru a distinge între real și imaginar, natural și supranatural, tradiție moștenită și verificare empirică.

Pentru a-și valida alegațiile și a obține credibilitate științifică, geografia „vrăjită" utiliza o serie de criterii care au fost între timp abandonate de către geografia modernă. Aceste principii erau în cea mai mare măsură nonmimetice și nonempirice, astfel încât hărțile construite pe baza lor aveau forme cel mai adesea fanteziste, cel puțin prin comparație cu ceea ce credem că știm actualmente despre formele fizice ale globului terestru. Această geografie fantastică poate

fi tratată drept geografie „simbolică”, în sensul restrâns al termenului, opus celui de geografie „realistă”.

În acest studiu, îmi propun să sistematizez, pornind de la exemplele din capitolul anterior, câteva dintre legile nonempirice care au prezidat construcţia hărţilor antice, medievale şi premoderne. Aceste criterii nu au fost abandonate decât în epoca raţiunii, în secolul al XVII-lea, când noua ştiinţă carteziană şi mai ales empirismul englez au introdus preceptul verificării practice, prin experienţă. Studiate în cadrele lor istorice specifice, aceste principii aruncă o lumină mai limpede, mai crudă, asupra mecanismelor imaginare ce au stat la baza proiecţiilor geografice. În cartografia modernă, intenţiile subliminale sunt în bună măsură extirpate sau ascunse de argumentaţia ştiinţifică, în timp ce, în cartografia antică şi medievală, ele pot fi văzute la lucru în mod ingenuu, „natural”.

În acest sens, modelul pământului plat, în formă de disc, dar şi cel al sferei pământeşti care i-a succedat, îşi datorează structura circulară mai multor raţiuni, de natură antropologică, magică, mitică, teologică, geometrică, estetică, axiologică, epistemologică, psihologică şi ideologică. Aceste principii merită trecute în revistă chiar şi într-o formă rezumativă, pentru a înţelege motivele care au determinat aderenţa omenirii, timp de milenii, la această viziune cosmologică şi geografică.

Principiul antropologic

Percepţia circulară a lumii înconjurătoare este, se pare, un reflex postural, din categoria gesturilor dominante, a matricelor motrice şi a mecanismelor psihocinetice analizate de Gilbert Durand[3]. Ea este o intuiţie metafizică, ce organizează raportul omului cu lumea. Viziunea fiinţei, afirmă Gaston Bachelard, este o viziune sferică, ce are în centru subiectul cognitiv[4]. Majoritatea mitografilor şi a filosofilor au considerat sfera drept forma de predilecţie a fiinţei, singura capabilă să-i exprime plenitudinea, autonomia şi perfecţiunea. După Avicenna, spre exemplu,

> figura corpurilor simple este în mod necesar circulară ; dacă nu ar fi aşa, într-o materie unică, diversele dispoziţii ar împiedica-o să constituie o forţă unică[5].

Sufletele (*purusha*) din doctrina Shamkya, esenţele lui Parmenide, androginul lui Platon, monadele lui Leibniz, organismele lui Goethe, fiinţele definite de K. Jaspers, toate aceste entităţi au perfecţiunea sferei. Prin proiecţia în afară a intuiţiei metafizice a fiinţei sale intime, omul desfăşoară spaţiul exterior după geodezicele unei perspective circulare.

Principiul magic

Pornind de la această schemă antropologică, figura cercului a fost investită cu virtuţi magice. După cum au observat mai mulţi etnologi, fiecare trib îşi imaginează lumea pornind de la un centru sacru (*omphalos*), care îi delimitează şi îi consacră destinul în spaţiu şi în timp. Acest centru al lumii funcţionează ca un instrument de orientare mentală în mediul fizic şi în cel spiritual şi ca un vector structurant al comportamentelor şi acţiunilor colectivităţii. În analizele pe care le dedică simbolismului cercului şi al centrului, Mircea Eliade[6] constată că societăţile arhaice concepeau lumea înconjurătoare ca pe un microcosmos organizat şi protejat, dincolo de care se întinde spaţiul haotic şi periculos al demonilor şi al altor forţe malefice. Sistemele defensive (palisade şi ziduri, şanţuri, labirinturi etc.) aveau atât o funcţie militară, cât şi una apotropaică, împiedicând invaziile duşmanilor umani şi ale spiritelor supranaturale. Forţa protectoare a incintei emană din centrul său, care este un spaţiu consacrat de către un altar, un copac sau un stâlp (reprezentând axul lumii), un *xoanon*, o statuie sau un templu, obiecte ce servesc drept receptacul pentru *numinosum*, forţa sacră.

Principiul mitic

Viziunea mitologică a lumii circulare nu ar fi decât o amplificare, de la nivelul habitatului uman la cel al universului cunoscut, a reprezentării magice a lumii. După analizele lui André Leroi-Gourhan, toate marile civilizaţii umane au elaborat, în momentul în care au deprins tehnicile scrisului şi reprezentării grafice, un model cosmografic în care capitala ţării era situată la punctul de întretăiere a liniilor ce unesc punctele cardinale.

> Oraşul se află în centrul lumii şi fixitatea sa este într-o anumită măsură garanţia faptului că cerul pivotează împrejurul lui [...]: soarele răsare la răsăritul lui şi apune la apusul lui, la distanţe egale, astfel încât locuitorii săi sunt îndemnaţi să creadă că, dincolo de aureola lor, există şi centre mai puţin favorizate[7].

În felul acesta, fiecare civilizaţie consideră că s-a constituit împrejurul unui centru al lumii (Babilonul, Ierusalimul, Delfi, Roma etc.).

Organizarea circulară a reprezentării spaţiului permite punerea la punct a unui „cod de corespondenţe" care face posibilă traducerea, într-un limbaj geografic de natură vizuală, a unor categorii mai mult

sau mai puţin abstracte din viaţa religioasă, economică, etnică, politică, socială şi culturală a comunităţii. Viziunea cartografică permite o mai bună organizare şi structurare a caracteristicilor propriei civilizaţii.

Principiul teologic

Pe hărţile T-O, contururile ţărilor şi ale continentelor sunt foarte neclare şi imprecise, şi asta nu doar în ceea ce priveşte Africa (continent care se termină, pentru omul antic şi medieval, la nivelul Saharei) sau Asia îndepărtată, ci chiar Europa, ale cărei linii par să urmeze capriciile unei foi mototolite de hârtie. Trebuie remarcat însă că precizia desenului topografic nu era luată drept un scop de către autorii acestor imagini geografice. După cum au observat istoriografii disciplinei, reprezentările T-O sunt mai degrabă convenţionale, cam aşa cum sunt hărţile de metrou ale oraşelor actuale care, pentru a ordona mai bine vizual circuitul trenurilor, nu respectă decât în linii foarte mari metrica reală a metropolei. În mod similar, hărţile T-O sunt menite să sugereze în primul rând relaţiile reciproce între diferitele locuri şi obiective ale istoriei sacre şi ale geografiei cunoscute. Principiul subliminal care organizează contururile şi distanţele nu este experienţa empirică şi măsurătorile practice, cum se întâmpla totuşi în hărţile Antichităţii târzii, ci povestirile din mitologia creştină şi tradiţia moştenită.

Din această perspectivă, este simptomatic faptul că axa geografică ce coboară vertical din est spre vest urmăreşte istoria sacră a creştinismului. Extremitatea orientală a mapamondului, unde e situată grădina Edenului, reconstituie creaţia lui Adam şi Eva şi păcatul originar, care a dus la alungarea şi la răspândirea omenirii pe faţa pământului. Situat în centrul lumii, Ierusalimul este capitala Ţării promise de către Yahve poporului ales (în cadrul primei alianţe a omului cu Dumnezeu) şi locul crucificării lui Christos (care pecetluieşte a doua alianţă). Ierusalimul marchează momentul central al istoriei, când divinul irumpe în uman şi îi schimbă condiţia. Braţele încrucişate ale T-ului desemnează crucea însăşi a Calvarului. În sfârşit, extremitatea occidentală a mapamondului, reprezentată de Coloanele lui Heracle, coincide, în mod simetric faţă de grădina Edenului, cu sfârşitul istoriei şi cu Revelaţia (Apocalipsa).

Acest tip de aşteptări mesianice şi escatologice erau foarte actuale în Spania din timpul lui Cristofor Columb. În momentul în care învingeau califatul Granadei şi încheiau Reconquista, regii catolici apăreau drept cei mai în măsură să oprească în sfârşit Islamul, care

recâștigase Ierusalimul de la cruciați și spărsese, prin turci, porțile Europei, cucerind Bizanțul. Vechi profeții biblice asupra restaurării viitoare a Templului, integrate profețiilor apostolului Ioan, făceau din suveranii spanioli acei „împărați ai sfârșiturilor" (*Endkaiser*) care se credea că vor recuceri Cetatea Sfântă și vor declanșa confruntarea apocaliptică cu armatele lui Satan. Destinul omenirii era astfel împărțit pe cele două raze ale diametrului terestru : prima rază, mergând de la Paradisul terestru la Ierusalim, de la Facere la venirea lui Christos, acoperă Vechiul Testament ; cea de-a doua rază, mergând de la Ierusalim la Gibraltar sau la Finisterre (istmul cel mai occidental al Peninsulei Iberice), de la crucificare la Parusie, acoperă Noul Testament. Aceste trei puncte se vor suprapune, de o manieră fantasmatică, în ideologia ce stă la baza descoperirilor lui Columb.

Un alt exemplu de subordonare a mapamondurilor medievale la datele Bibliei este structura de trifolium a hărților T-O (planșa 6). Cele trei continente, văzute mai degrabă ca niște unități demografice decât ca suprafețe geografice, erau atribuite, după cum am văzut, celor trei fii ai lui Noe : Sem, Iafet și Ham (planșa 5). În al său *Imago Mundi*, Honorius de Autun asociază cele trei populații cu trei stări și funcții sociale, oamenii liberi (*liberi*), soldații (*milites*) și sclavii (*servi*). Într-o altă lucrare, *Summa Gloria*, același autor vede în Sem simbolul sacerdoțiului, în Iafet pe cel al imperiului și în Ham pe cel al poporului. Or, după cum observă Christian Jacob, această distribuție geometrică implică o

> departajare a competențelor care amintește de modelul trifuncțional al lui Georges Dumézil : funcțiile regală și religioasă, funcția militară, funcția productivă[8].

Mapamondul servea deci drept schemă mnemotehnică ; era un fel de corelativ grafic foarte util pentru a vizualiza istoria biblică.

Principiul geometric și estetic

Pe măsură ce mitologia a fost prelucrată și preluată de filosofia antică, noi rațiuni, de natură geometrică și estetică, s-au adăugat considerentelor magice și mitologice. În cosmologiile primitive, sumero-babiloniană, ebraică și greacă, imaginea fluviului circumterestru (*Ocheanos*) era o reminiscență a conceptului mitic de ape cosmogonice superioare și inferioare, în mijlocul cărora ar fi emers lumea. Împrumutând de la mitografi forma rotundă, filosofii greci au subordonat-o unui „principiu de indiferență", conform căruia natura este omogenă și nu manifestă predilecții sau preferințe. Alegând sfera drept bază

metrică pentru modelul universului, Anaximandru a fost probabil primul filosof care a utilizat un asemenea criteriu de economie logică : Cerul este o sferă deoarece e Cosmos, și nu Haos fără formă și limite (*apeiron*)[9].

Subordonarea cosmologiei principiilor matematice și chiar estetice a fost realizată de către pitagoreici. Pitagora a imaginat nu doar cerul, ci și pământul ca pe o sferă suspendată în centrul universului. După cum observă Charles Mugler, acest concept asupra formei pământului se baza în epocă nu atât pe un raționament inductiv, cât pe o estetică matematică analoagă celei pe care o va invoca Platon în favoarea formei sferice a universului[10]. Acest principiu matematico-estetic se va regăsi în gândirea a numeroși cosmografi din Antichitate și din Evul Mediu, de la Aristotel la Dante.

Principiul axiologic

Dar configurația circulară a mapamondurilor antice se datora și altor rațiuni, în afara celor de autoritate și moștenire mitică, de geometrie și fizică terestră și de estetică matematică. Construcția hărților depindea în egală măsură și de cauze de natură axiologică și epistemologică, în mare măsură inconștiente și neformalizate. Din punct de vedere axiologic, hărțile circulare serveau drept „corelativ obiectiv" pentru construcția identității individuale și colective. Persia, Grecia, Palestina, Babilonul, Delfi, Ierusalimul, Roma sunt situate, pe aceste hărți, în centrul pământului cunoscut. Locuitorii ținutului central se consideră purtătorii civilizației, ai culturii, ai spiritualității, ai revelației divine, ai adevăratei credințe. Pe măsură ce ne îndepărtăm pe razele cercului, civilizația face loc barbariei, cultura naturii, ortodoxia ereziilor, păgânității și ignoranței religioase. Hărțile circulare formalizează o ierarhie între centru și margine, între aproape și departe, între valorile împărtășite de propriul grup sau popor și valorile triburilor și națiilor străine. *Celălalt*, omul care diferă de grupul propriu prin înfățișare, tradiții, limbă, practici sexuale, alimentare, vestimentare, sociale, este aruncat la marginile mapamondului. Prin hărțile circulare, percepția egocentrică este amplificată la o viziune etnocentrică.

Principiul epistemologic

Ierarhia axiologică se combină și cu o gradație cognitivă. Pe hărțile antice și medievale, zona centrală (un cerc cu centrul undeva în Orientul Apropiat) pare a se afla sub focalizarea unei lupe foarte

puternice. Lumea cunoscută este reprezentată cu o precizie maximă a detaliilor. Mapamondurile medievale, spre exemplu, indică prin mici desene și sigle toate evenimentele semnificative din Biblie, de la Adam, Noe, Babel, Sodoma și Gomora până la Bethlehem și Golgota. Cercul central mai cuprinde de asemenea informații, dacă nu exacte, cel puțin veridice asupra ținuturilor din Europa, Orientul Apropiat și nordul Africii. Cel mai adesea, limitele lumii cunoscute sunt marcate prin repere mitice : Coloanele lui Heracle, piatra lui Dionysos, stâlpul lui Alexandru, stâlpul lui Arthur (*poteau Artus*). În afara acestui cadru, contururile ținuturilor și amplasamentele locurilor devin neclare și se estompează în fabulos. Toți marii geografi și enciclopediști ai Antichității și ai Evului Mediu au fost tentați să populeze marginile mapamondului cu un bestiar fantastic și cu rase umane monstruoase, necunoscute, care ies în afara limitelor veridicului și uneori chiar ale reprezentabilului. Hărțile circulare permit așadar o ordonare cognitivă, pe cercuri tot mai largi, care merge de la cunoscut la necunoscut.

Principiul psihologic

Dacă rațiunile mitologice și teologice sau cele geometrice și estetice erau invocate în mod deliberat de către geografii epocilor vechi, ultimele principii – axiologic și cognitiv – par să fi funcționat mai degrabă în afara sau în marginile conștiinței profesionale a erudiților. Lucrul acesta este chiar mai ușor de pus în evidență în cazul unui alt set de rațiuni, și anume cele de natură psihologică sau chiar psihanalitică. Rămas de obicei inconștient pentru autorii de mapamonduri, acest principiu a avut și el un rol important în organizarea reprezentărilor geografice. Voi schița, într-un capitol următor, liniile unei posibile psihogeografii ; pentru moment, voi prezenta doar câteva lucruri despre proiecțiile subliminale care parazitau mapamondurile antice, medievale și premoderne.

Hărțile T-O aveau uneori o dimensiune antropomorfă. Celebra hartă din Ebstorf, desenată pe la 1240 (din păcate, distrusă în timpul unui bombardament din cel de-al doilea război mondial), transformă discul terestru în corpul lui Christos (planșa 10). În susul hărții, deasupra și în dreapta cartușului care indică Paradisul terestru și pe Adam și Eva mușcând din fructul oprit, este desenat capul lui Iisus. La marginile din stânga și din dreapta ale discului, deci la nord și la sud, se află cele două mâini, iar jos, deci la vest, picioarele sale. În centru, buricul Fiului coincide cu mormântul deschis al Învierii. Paralelismul alegoric între corpul lui Dumnezeu și corpul lumii este

perfect. Dumnezeu este începutul şi sfârşitul ; Christos este atât Logosul, prin care a fost creată lumea, cât şi Soter, mântuitorul care, prin pătimirea sa, răscumpără lumea căzută. Simbolistica metafizică a cuplului micro-macrounivers este în felul acesta inextricabil legată de simbolistica psihanalitică a cuplului Creator-Creatură, Părinte-Copil.

Această conformaţie subliminală a hărţilor T-O oferă o idee asupra dimensiunii fantasmatice a călătoriilor iniţiatice care parcurg aceste spaţii. Dacă lumea este corpul lui Christos, centrul lumii este buricul lui Dumnezeu. În tradiţia rabinică se spune că

> cel Preasfânt a creat lumea ca un embrion. La fel cum embrionul creşte împrejurul buricului, la fel Dumnezeu a început facerea lumii de la buric şi de aici aceasta s-a întins în toate direcţiile[11].

Abordând simbolismul centrului, Mircea Eliade a strâns un întreg dosar despre imaginarul „embriologic" al cosmografiilor mitice[12]. A explora drumurile lumii sau a parcurge traiectoriile mapamondului echivalează aşadar cu o căutare a originilor anatomice ale omului.

Toate pelerinajele religioase din Evul Mediu, fie individuale, fie colective, implicau trecerea obligatorie pe la Ierusalim. De aici trebuie să plece, în logica imaginarului colectiv medieval, traseele care urcă spre Paradisul terestru. Nu am intenţia să deschid aici, în legătură cu imaginea ombilicului, inepuizabila cutie hermeneutică a ceea ce Jung numeşte *regressus ad uterum*, iar Guy Rosolato *la relation d'inconnu*. Mă mulţumesc să notez că periplul iniţiatic urmăreşte psihogeneza individului, de la buricul care a constituit prima noastră poartă de contact cu lumea înconjurătoare până la capul care încununează individualitatea noastră plenară. Devine limpede în felul acesta de ce reprezentările geografice medievale, precum şi povestirile de călătorii fantastice, în calitate de explorări simbolice, vizuale şi narative ale inconştientului colectiv, ale trecutului nostru onto- şi filogenetic, sunt populate cu fiinţe monstruoase şi rase ciudate. Hărţile T-O oferă o imagine cartografică spaţială a sinelui, în timp ce poveştile unor queste iniţiatice desfăşoară această imagine pe dimensiunea timpului şi a devenirii interioare.

Principiul ideologic

Începând mai ales cu volumul lui Edward Said, *Orientalism*[13], studiile culturale şi postcoloniale contemporane s-au ocupat cu precădere de principiile ideologice care au patronat geografia modernă ; desigur, în primul rând, cea colonială. Folosind deconstrucţia postmodernă,

cercetătorii au putut să pună în lumină stereotipiile și intențiile nedeclarate care au modelat modul de trasare a frontierelor între continente, civilizații și țări. Nu arareori, aceste distincții se hrănesc din fantasme inconștiente și prejudecăți neformulate. Cu toate acestea, nu se poate susține că ele sunt lipsite de orice formă de conștiință de sine. Mai degrabă, se pare că indivizii și colectivitățile care produc aceste imagini au o anumită luciditate privind falsitatea lor empirică și logică, dar preferă să o nege sau să o refuleze. Folosirea clișeelor ostile implică o ruptură interioară între o conștiință rațională și morală, care este inhibată sau suspendată, și o motivație irațională compulsivă, ce folosește clișeele pentru a se justifica. Acest mecanism sofisticat de automanipulare este o variantă de *mauvaise conscience*.

Creația imaginii celuilalt presupune o dedublare a propriei persoane și proiectarea părții mai puțin cunoscute sau nedorite din sine asupra figurii din față. Călătorul se descoperă pe sine prin intermediul oamenilor pe care îi descoperă și pe care îi utilizează ca pe niște oglinzi. Dacă reflectarea oferită de această oglindă este negativă, aceasta nu se datorează atât „suportului" (străinul în carne și oase), cât „imaginii" (adică materialului proiectat). Privirea mistificatoare nu aparține, de altfel, strict atitudinii ostile sau agresive. Ea caracterizează în egală măsură și atitudinea de simpatie, care nu este decât tot o formă de seducție și de cucerire. Exploratorii și colonizatorii pleacă în expediție luând inevitabil cu ei un bagaj de prejudecăți referitoare la ceea ce vor să descopere, iar acest lucru riscă să îi facă orbi la specificul ireductibil al culturilor pe care le întâlnesc.

(Auto)manipularea ideologică are așadar și o importantă componentă psihologică sau chiar psihiatrică. O conștiință încărcată și incapacitatea de a conține și de a asuma propriile pulsiuni vinovate i-a împins pe exploratori să-și proiecteze vinovăția și să-i culpabilizeze pe ceilalți. Europenii au dezvoltat adeseori un complex de superioritate, care nu face decât să camufleze clasicul păcat al avariției, dorința de posesiune (de sclavi, de bogății, de pământuri, de titluri și funcții). Descrierile spațiilor geografice îndepărtate au urmat în general canavaua unui discurs etnocentric și imperialist, care tinde să arunce obiectul reprezentat în afara spațiului și a timpului comun. Sistemul de clișee prin care sunt descriși străinii este un instrument pentru a compromite imaginea Celuilalt, pentru a-l cuceri, a-l domina și a-l subjuga mai ușor.

Note

1. În cadrul simpozionului „Europe's Symbolic Geographies", organizat de Sorin Antohi la Pasts Inc., Institute for Historical Studies, Central European University, Budapesta, 27-29 mai 2004.
2. A se vedea Richard Rorty, „John Searle despre realism şi relativism", în *Adevăr şi progres. Eseuri filosofice 3*, Editura Univers, Bucureşti, 2003.
3. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, „Introducere" şi *passim*, Editura Univers, București, 1977.
4. Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, pp. 259 *sqq*.
5. Ibn Sina (Avicenna), *Livre des directives et remarques*, traducere, introducere și note de A.-M Goichon, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1951, p. 284.
6. Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 46 *sqq*.
7. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, vol. II, „La mémoire et les rythmes", Albin Michel, Paris, 1954, p. 162.
8. Christian Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992, p. 181.
9. Abel Rey, *La science dans l'Antiquité*, vol. II, „La jeunesse de la science grecque", Paris, 1933, pp. 188-189.
10. Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque : Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1953, p. 20.
11. *Apud* A.J. Wensinck, *The Ideas of the Western Semites Concerning the Navel of the Earth*, Amsterdam, 1916.
12. Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992, pp. 345-346.
13. Edward W. Said, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Adreescu și Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Capitolul 3

Rasele monstruoase ale Evului Mediu

Dintre multiplele raţiuni care au impus folosirea formei circulare în reprezentările cartografice ale lumii, antropologice, magice, mitice, teologice, geometrice, estetice, axiologice, cognitive, psihanalitice, ideologice ș.a.m.d., voi analiza în acest studiu câteva efecte generate de acţiunea criteriilor axiologice şi cognitive. După cum am arătat într-un capitol precedent, hărţile antice şi medievale reprezintă pământul ca pe un disc, ce se desfăşoară pornind de la un punct central, care funcţionează ca vârf de compas. Acest centru geometric coincide cu centrul civilizaţiei umane, iar tot ceea ce se află în zonele mai îndepărtate de mijloc şi mai aproape de periferie intră într-un fel de umbră epistemologică şi axiologică. Marginile mapamondurilor sunt un fel de pivniţă sau de pod al conştiinţei europene, care aruncă aici toate reziduurile neasimilate sau fanteziile şi coşmarurile neverificabile în lumea imediată. La periferia *oecumenei* se află Celălalt, dublul sau umbra omului european. Europeanul îşi atribuie sieşi valorile de civilizaţie, cultură, dreaptă credinţă, adevăr, frumuseţe şi bine şi descarcă asupra figurilor necunoscute şi îndepărtate contravalorile corespunzătoare.

Imaginea Celuilalt se dovedeşte a fi fost astfel modelată, dincolo de experienţa empirică şi de contactele directe, de un sistem complex de stereotipii mitice şi de clişee culturale. Procesul de devalorizare fantasmatică a celorlalţi culminează cu transformarea acestora în rase monstruoase. Europeanul îi vedea pe locuitorii lumilor periferice ca pe nişte figuri teratologice, ale căror caracteristici erau preluate din moştenirea clasică sau din mitologia creştină. Aceşti necunoscuţi neliniştitori şi ameninţători, păzitori ai unor ţinuturi fabuloase, personificau angoasele şi speranţele lumii medievale. În acest capitol îmi propun să analizez imaginea pe care omul medieval şi-o făcea asupra populaţiilor situate la limitele lumii cunoscute.

Marginile *oecumenei* și rasele monstruoase

Care sunt marginile pământului? Către apus, ultimul pământ desenat cât de cât acceptabil pe mapamondurile medievale sunt Insulele Britanice. Dincolo de ele, pe arcul unui sfert de cerc, se întind insulele fantastice ale Atlanticului, de la Thule („ultima") în nord, la Insulele Sfântului Brendan, Insula lui Enoch și Ilie, Insulele Fortunate, Insula celor Șapte Episcopi, Hesperidele, Gorgadele și O'Brasil, care au hrănit permanent imaginarul paradisiac al Evului Mediu și au constituit orizontul de așteptare mesianică pe fundalul căruia au fost descoperite Americile. În nord, se întind ținuturile înghețate locuite de hiperboreeni. În sud, se află Africa Sahariană („Libia"), cu Munții Lunii, din care izvorăște Nilul. Pe hărțile ptolemeice, sudul Africii este unit printr-o uriașă fâșie de pământ (consecință a concepției istmice) cu sudul Asiei, ceea ce transformă Oceanul Indian într-o mare interioară. În sfârșit, spre răsărit, diametrul care trece prin Mediterană și Ierusalim se continuă cu munții Taurus, care despart (fictiv) Asia în două. Înspre nord, se află ținutul serilor (China) și apoi al popoarelor impure ale lui Gog și Magog; înspre sud, se întind Indiile fabuloase, pe un arc de cerc ce merge de la Nil (India mijlocie), prin India intragangetică, până la Indochina (India extragangetică).

Toate aceste habitate sunt populate de rase umane monstruoase, aflate la limita animalității, într-o condiție amfibie între bestie și om. Prelucrate de geografi, enciclopediști și literați, vagile informații despre lumile limitrofe au fost rapid și inexorabil amplificate în mituri despre ființe fantastice. Lumea centrală era efectiv asediată de hoardele unei umanități regresive și haotice, pe care doar puterea civilizației și a armelor le țineau la distanță. Începând cu Herodot, Ctesias din Cnidos, Megastene și Arian până la Strabon, Pomponius Mela, Pliniu, Ptolemeu, Solinus și Martianus Capella, Antichitatea a strâns informațiile necesare alcătuirii unui panopticum monstruos. Acest bestiar uman, pe care nici cei mai luminați și mai sceptici gânditori nu cutezau să-l ignore, din respect față de autoritatea textului transmis, a căpătat o uluitoare stabilitate. Părinții Bisericii și enciclopediștii medievali, de la Isidor din Sevilla la Vincent de Beauvais și Brunetto Latini, au preluat în bloc întreaga galerie teratomorfă, cu descrierea standard și iconologia fixă a fiecărui specimen. O trăsătură (capul de câine, lipsa gurii, urechi uriașe, un singur picior etc.) era suficientă pentru a oferi o carte de identitate fiecărei figuri. Unele hărți, cum este cea din Ebstorf, din secolul al XIII-lea (planșa 10),

chiar panoramau aceste rase așezându-le într-o bandă de cartușe înșiruite pe perimetrul sudic al *oecumenei*[1].

Care sunt rasele monstruoase? În nord, mai jos de regatul spiritual al hiperboreenilor (un fel de paradis polar), se află diverse popoare barbare, cum sunt amazoanele (reminiscență, probabil, a habitudinilor războinice ale femeilor din neamul sauromaților sau sarmaților). Popoarele scitice și siberiene sunt surprinse printr-o trăsătură monstruoasă stereotipă: antropofagia, atestată de Strabon, Mela, Pliniu, Ammianus Marcellinus și alții. În Evul Mediu, repulsia față de ele se materializează, își găsește un „corelativ obiectiv", în miticul zid construit de Alexandru Macedon pentru a închide triburile impure ale lui Gog și Magog, identificate mai târziu mongolilor în expansiune.

Bestiarul uman cel mai fascinant îl oferă Sudul, adică Indiile fabuloase și „Libia" (Africa Sahariană). Dacă în Nord monstruozitatea este în primul rând de natură comportamentală și morală, fiind atribuită lipsei de civilizație, în Sud ea este de natură fiziologică și genetică. Dacă rasele nordice au un fizic uman, cele sudice au o condiție semiantropomorfă, anatomia omenească fiind clonată cu componente animale: cozi, labe, blană, gheare, colți etc. În spațiile albe ale mapamondurilor, omul antic și medieval imaginează o serie de mutanți, făcând parcă toate combinațiile fractalice posibile între om și bestie. Din acest haos organic, nediferențiat biologic, fac parte *cinocefalii* (oameni cu cap de câine), *blemmyes* (oameni fără cap, cu ochii, nasul și gura pe piept), *amyctyrae* (cu buze atât de mari, încât le servesc drept umbrelă), *androgini*, *antipozi* (oameni care merg cu capul în jos), *artibatirae* (oameni care merg în patru labe), *astomi* (oameni fără gură, ce se hrănesc doar cu mirosul fructelor), femei cu barbă, *microbi* (oameni care trăiesc doar opt ani, iar femeile concep la vârsta de cinci ani), *ciclopi*, *enotocoetes* (oameni având picioare cu călcâiul înainte și degetele în spate), *epiphagi* (oameni cu ochi pe umeri), *giganți*, *himantopozi* (oameni cu picioare lungi și subțiri ca niște curele), *hippopodes* (oameni cu picioare de cal), oameni cu coarne, *ichtyophagi* (oameni care stau ore întregi sub apă și se hrănesc exclusiv cu pește), *macrobi* (oameni longevivi), *ocypodes* (aleargă mai repede decât caii), *panoti* (cu urechi uriașe, în care se învelesc noaptea), *pigmei*, oameni mâncători de carne crudă, oameni cu picioare roșii, *sciapozi* (oameni cu un singur picior, uriaș, cu care își fac vara umbră de soare), *sciritae* (oameni cu fața plată, fără nas), femei cu ochi care strălucesc noaptea, *parossites* (oameni fără nas și gură, cu un singur orificiu, prin care absorb băutura cu un pai), oameni cu șase mâini, cu picioare cu blană, cu coadă de câine,

troglodiți (care locuiesc sub pământ), oameni care se nasc bătrâni și mor tineri etc. Defilarea teratologică este reluată aproape fără modificări de către fiecare enciclopedist care prezintă părțile lumii, într-un proces de formalizare și stereotipizare uimitor de stabil în timp.

Criteriile monstruozității

Există criterii care să permită distincția între umanitate și faună? Deși limitele omenescului erau în general nesigure, erudiții Evului Mediu au stabilit o întreagă grilă de distincții care vizează diferențele dintre regnuri. Ei au dezvoltat o cazuistică minuțioasă, ce reifică și substantifică cele mai infime accidente și particularități anatomice. Un exemplu pentru această vervă taxonomică este oferit de un tratat din secolul al XVII-lea, *Physica curiosa siva Mirabilia Naturae et Artis*, de Gaspar Schott[2]. Gaspar Schott a fost un călugăr iezuit care și-a propus să inventarieze toate minunile și miracolele naturale despre care vorbea tradiția medievală. Cu o erudiție impresionantă, Schott trece în revistă cam toate sursele existente și, cu multă probitate și uneori chiar cu spirit critic, enumeră argumentele pro și contra existenței fiecăreia dintre rasele monstruoase citate. Totuși, în ciuda travaliului selectiv, el face această sinteză dintr-un unghi de vedere ce rămâne îmbibat de „gândirea vrăjită" a Evului Mediu, gândire ce credea în minuni, în virtutea credinței generale în Dumnezeu. Desigur, este greu să produci argumente decisive sau serioase împotriva existenței monștrilor umani într-un mediu intelectual în care realitatea îngerilor și a demonilor este o evidență filosofică. Din cauza aceasta, *Physica curiosa* este unul dintre ultimele mari panorame enciclopedice ale constelației de *mirabilia* din imaginarul creștin.

Pentru a stabili criteriile de omologare a animalității, respectiv a umanității, Schott pleacă de la categoriile lui Aristotel în uzajul lor scolastic. În capitolul I al Cărții a VII-a, el citează mai multe definiții aristotelico-tomiste ale animalului : *vivens constans corpore, organis sensoriis instructo, & anima sensitiva* ; *substantiam animatam sensibilem* ; *corpus animatum sensibus praeditum*. În ceea ce-l privește, el optează pentru o definiție simplă și expeditivă : „animalul este o ființă vie dotată cu simțuri" (*vivens sensitivum*)[3]. În continuare, pentru a distinge omul de animal, Schott adaugă, conform protocolului aristotelic al definițiilor deductive, constând în restrângerea la categorii tot mai specifice, o caracteristică suplimentară, specific umană, aceea a raționalității. El cade astfel asupra formulei lui Quintilian, curentă în manualele din Renaștere, *homo est animal*

rationale („omul este un animal dotat de către Dumnezeu cu capacitatea de a gândi").

Problema dificilă ce rămâne însă de rezolvat este aceea de a identifica specificul uman al unor acţiuni aparent raţionale care nu sunt înfăptuite doar de oameni. Multe animale, constată Schott, au gesturi şi comportamente ce au aceeaşi structură şi aceleaşi funcţii ca acţiunile similare ale oamenilor. Cu acribie, Schott survolează argumentele din care s-ar putea deduce că animalele sunt dotate cu inteligenţă : 1. capacitatea de a comunica între ele (*ex sermone mutuo brutorum*) ; 2. aptitudinea de a fi educate (*ex capacitate disciplinae et instructionis*) ; 3. inteligenţa lor naturală (*ex sagacitate, industria, providentia, prudentia*) ; 4. afectele şi sentimentele lor (*ex virtutibus, amore, fidelitate, gratitudine*) ; 5. disponibilitatea lor ludică (*ex discretione, ludo et jocis*) ; 6. diferite alte activităţi simili-umane (*ex variis aliis actionibus*) ; 7. disponibilitatea de a râde şi de a sta vertical (*ex risu et stetu*) ; 8. capacitatea de a-şi aminti lucrurile trecute (*ex memoria insigni multorum*) ; 9. capacitatea de a judeca şi de a delibera (*ex judicio ac discursu seu rationatione*) ; 10. indiferenţa faţă de semeni (*ex indifferentia animalium ad utrumlibet*). Toate aceste abilităţi pe care unele animale le împart cu omul le conferă o anumită raţionalitate, analoagă raţiunii umane. Totuşi, concluzia lui Schott este tranşantă : animalele nu au o activitate intelectuală, cum este cea pe care o atribuim omului (*non habent vero, qualem homini concedimus*). Argumentul decisiv este finalmente unul de natură transcendentă, raţiunea este un dar pe care Dumnezeu l-a făcut exclusiv omului, nu şi animalelor (*hae dotes ita sint a Deo concessa hominibus, ut negatae penitus sint caeteris animantibus*)[4].

Dar argumentul transcendent, care surclasează argumentaţia concretă, nu doar că nu tranşează problema, ci sfârşeşte chiar prin a arunca în aer aparatul analitic. Acest lucru devine vizibil atunci când protocolul de distingere între om şi animal este aplicat raselor monstruoase şi se dovedeşte incapabil de a da rezultate. Schott enumeră o serie de specii teratologice : centauri, hipocentauri, onocentauri, satiri, tritoni, monştri acvatici care seamănă cu nişte călugări, nereide, nimfe, sirene, cinocefali, pitici şi pigmei, uriaşi, oameni sălbatici (*homines sylvestres*), *pilosi homines*, oameni cu coadă (*homines caudati*), oameni cu urechi uriaşe (*i.e. panotii*), oameni fără gură (*homines astomis*), oameni cu un ochi (*monoculis*), oameni fără cap având ochii pe piept (*i.e. blemmyes*), oameni cu picioarele invers (*i.e. antipodes*), *homines sciopodae*, longevivi (*i.e. macrobii*), *sexum mutantium* etc[5]. Unele dintre aceste rase îndeplinesc toate condiţiile

de raționalitate enumerate mai sus ; mai mult, dispun și de limbaj, înțelegere și viață socială. Și totuși, nu sunt considerați oameni. Câteva situații sunt rezolvate : piticii și uriașii sunt distribuiți oamenilor (*gentes*), iar tritonii, sirenele și cinocefalii sunt omologați animalelor marine și maimuțelor (*non sunt homines*). În schimb, toate celelalte cazuri rămân nedecise. Categoriile stabilite de Schott nu reușesc să clasifice aceste figuri fantastice, și atunci autorul se vede obligat să facă recurs la criteriul transcendent. Punctul arhimedic al analizei devine decizia dacă Dumnezeu a făcut sau nu darul de umanitate fiecăreia dintre aceste rase în parte. În ultimă instanță, aceasta înseamnă că întregul aparat analitic nu este decât un fel de proteză teoretică menită să camufleze o decizie complet intuitivă a analistului.

Lipsa de eficacitate a organonului scolastic în analiza galeriei de *mirabilia* medievale face posibilă manipularea ideologică a acestora. Judecata prin care o populație oarecare (reală sau fictivă) de natură „monstruoasă" (fizică ori morală) era inclusă în animalitate sau în umanitate rămâne un verdict arbitrar, susceptibil să vehiculeze interese și proiecții conștiente sau inconștiente. Voi exemplifica această situație printr-o celebră dezbatere din epoca Renașterii, care a atras deja atenția lui Alain Finkielkraut[6]. Este vorba despre cele două sesiuni ale Juntei convocate de către împăratul Carol al V-lea la Valladolid în 1550 și 1551. Cucerirea Americilor confrunta puterile europene, și în primul rând pe regii Spaniei, cu grave probleme de jurisdicție și de morală creștină. În timp ce antreprenorii și aventurierii cereau libertăți nelimitate în activitățile lor coloniale (concretizate în celebrul sistem de *encomiendas* – colonistul primea printr-o *capitulación* regală concesiunea unui domeniu cu tot cu băștinașii săi, asupra cărora avea putere de viață și de moarte), tot mai multe voci se făceau auzite în condamnarea tratamentului bestial la care erau supuși amerindienii. Avocatul cel mai acerb al cauzei acestora a fost Fray Bartolomé de Las Casas, episcop de Chiapas și adevărat „apostol al indienilor". Neobositul călugăr a scris mai multe apologii și tratate în care denunță masacrele comise în coloniile transatlantice. Așa este teribila *Breve información sobre la destrucción de las Indias*, adevărat cap de acuzare ce a cântărit greu în constituirea „mitului negru" care i-a acoperit pe spanioli în ochii europenilor, precum și vasta *Historia de las Indias*, concepută ca o apologie împotriva ideii că indienii sunt „animale incapabile de gândire și de virtute" (*bestias incapaces de doctrina y de virtud*)[7].

Supus acestei duble presiuni, împăratul a organizat o dezbatere teologică și juridică, în cadrul căreia, în fața a patru doctori ai Bisericii, trei dominicani și un franciscan, doi erudiți trebuiau să prezinte argumente pro și contra colonizării Americilor. Unul era

umanistul Juan Ginés de Sepúlveda, filosof, teolog şi cronicar imperial, care publicase deja, în 1533, *Democrates primus* sau *De la conformidad de la milicia con la Religión Cristiana*, tratat care justifică necesitatea acţiunilor militare, inclusiv a războaielor religioase, împotriva ereticilor şi, în 1544-1545, *Democrates secundus* sau *De las justas causas de la guerra contra los indios*, în care, plecând de la *Historia general y natural de las Indias* a lui Gonzalo Fernández de Oviedo, le face amerindienilor portretul unor fiinţe subumane. În timpul sesiunii din 1550 a Juntei, el a prezentat în faţa micului conciliu o *Apologie* ce rezumă argumentele din *Democrates secundus*. Adversarul său era Las Casas, care scrie la rândul său o *Apologie* împotriva lui Sepúlveda şi o *Historia apologética* împotriva lui Oviedo, în care susţine că indienii sunt egali sau chiar superiori altor rase.

Dezbaterea a fost organizată pe patru teme sau argumente[8]. Primul dintre acestea vizează „barbaria" indienilor. Sepúlveda afirmă că

> indienii se află într-o asemenea stare de barbarie, încât este imperios să fie cuceriţi cu forţa pentru a fi eliberaţi din această stare.

În argumentaţia sa, el pleacă de la Aristotel, conform căruia „prin logica naturii există oameni care sunt stăpâni şi oameni care sunt sclavi" şi grefează distincţia stăpân/sclav pe opoziţia om/animal. Las Casas răspunde distingând patru tipuri de barbarie (sunt barbari cei care : 1. sunt cruzi şi inumani ; 2. nu cunosc vorbirea cultă ; 3. se lasă conduşi de instinctele rele ; 4. nu au primit revelaţia lui Iisus Christos). După el, doar cea de-a patra accepţiune se aplică efectiv indienilor, în timp ce primele trei sunt mai potrivite pentru spaniolii înşişi. În contrast cu barbaria şi cruzimea europenilor, care dau dovadă de o lipsă revoltătoare de civilizaţie şi de umanism, indienii au „regate faimoase, populaţie mare de oameni care trăiesc într-un regim politic şi social, oraşe mari, regi, judecători şi legi", toate acestea stând mărturie pentru înalta lor moralitate şi aplecare spre artele liberale şi tehnice.

Al doilea argument se referă la „idolatria" amerindienilor. Sepúlveda acuză „religia nelegiuită" a indienilor că le cere credincioşilor săi să comită sacrificii umane sângeroase şi să participe la ritualuri oribile, cum ar fi consumul de carne omenească. Prin credinţele lor, „aceşti barbari comit mari păcate împotriva Legii naturii" date de Dumnezeu. În răspunsul său, Las Casas nu neagă existenţa acestor practici religioase, dar contestă dreptul monarhilor creştini de a pedepsi pentru sacrilegiu oameni care nu sunt supuşii lor :

> Necredincioşii care nu au adoptat credinţa în Christos şi nu sunt supuşii unui popor creştin nu pot fi pedepsiţi de către creştini sau de către Biserică, oricât de mare ar fi atrocitatea crimelor pe care le comit.

Al treilea argument invocă necesitatea de a salva victimele inocente cerute de ritualurile religioase ale amerindienilor. Impresionat de relatările privind miile de victime sacrificate în fiecare an în ceremoniile aztecilor, Sepúlveda susţine că

> toţi oamenii sunt obligaţi prin legea lui Dumnezeu, dacă le stă în puteri, să salveze de la chinuri toate persoanele

susceptibile de a fi martirizate. Din nou, Las Casas nu neagă evidenţa documentară, dar contraatacă prin ideea că răul nu trebuie combătut printr-un rău şi mai mare: războaiele creştinilor pentru a salva victime inocente riscă să provoace masacre mult mai terifiante în întreaga populaţie de indieni.

> Pedepsirea fărădelegilor are drept scop corectarea delincventului şi pacea în ţară: dacă acest scop nu este atins, ci, dimpotrivă, se ajunge la crime încă şi mai mari, atunci pedeapsa este mai degrabă un viciu şi o fărădelege decât o virtute.

Cel de-al patrulea argument priveşte utilitatea războaielor de cucerire pentru evanghelizarea indienilor. Evocându-l pe împăratul Constantin şi alţi campioni ai creştinătăţii, Sepúlveda afirmă că

> dreptul natural şi divin ne cere să-i îndreptăm pe oamenii care se îndreaptă direct spre damnare şi să-i atragem spre mântuire, chiar împotriva voinţei lor.

Las Casas nu contestă ideea mântuirii cu forţa, dar obiectează că împăraţi precum Constantin, Teodosie şi alţii, care au interzis cultele păgâne, au acţionat în interiorul propriului regat. În ceea ce îi priveşte pe indieni, care au propriii regi şi sisteme de legi, propunerea de a le impune o credinţă prin forţa armelor este împotriva noţiunii de „drept internaţional".

După cum s-a putut vedea, în pledoaria lui Sepúlveda, conceptul de „barbarie" este amplificat la conceptul de „monstruozitate". Teoria raselor teratologice este transformată într-o judecată rasială eurocentrică, ce coboară natura amerindienilor la un statut subuman, pentru a le putea nega dreptul la libertate pe care un Gaspar Schott îl consideră specific uman. Această declasare fizică este însoţită de o culpabilizare morală. Strivindu-i sub acuzaţiile de idolatrie, antropofagie, ritualuri sângeroase, Sepúlveda identifică religia amerindienilor cu o formă de demonolatrie şi le satanizează cultura. Cel de-al doilea argument al lui Sepúlveda pregăteşte introducerea celor de-al treilea şi al patrulea argument, în care europenii apar sub chipul unor salvatori şi mântuitori.

Această temă mesianică fusese introdusă în cucerirea Noii Lumi („cer nou şi pământ nou") de către Cristofor Columb însuşi, care, în

planurile sale fantasmatice, își imagina că pleacă spre Indii pentru a descoperi bogăţii ce le-ar fi permis regilor spanioli să finanţeze cruciada finală împotriva musulmanilor. După descoperirea „indienilor", sistemul acesta de credinţe escatologice le-a oferit apologiştilor colonizării argumentul raselor impure. Pentru a justifica cucerirea Americilor şi masacrarea populaţiei acestora, amerindienii au fost asimilaţi antropofagilor şi altor rase monstruoase din imaginarul clasic şi medieval, iar unii eruditi i-au identificat chiar popoarelor lui Gog şi Magog, care vor alcătui armatele lui Antichrist în războiul de la Sfârşitul Lumii.

Cauzele monstruozităţii

Studiul criteriilor care definesc rasele monstruoase era adeseori însoţit de un studiu al cauzelor prin care poate fi explicată existenţa raselor monstruoase. Unele dintre aceste cauze făceau parte din argumentaţia teoretică a erudiţilor vremii, din orizontul de aşteptare şi înţelegere al Evului Mediu, altele erau inconştiente, fiind utilizate la un mod subliminal de către doctori şi enciclopedişti. Care sunt aşadar cauzele care motivează, ideatic sau fantasmatic, imaginarul teratologic din antropologia medievală?

1. *Creaţia incompletă*. În primul rând, ne putem gândi la o explicaţie de fond, legată de organizarea axiologică a hărţilor T-O. E vorba de modul liminal de valorizare a depărtării dintre centru şi margine.

Este interesant că, pornind probabil de la literatura apocrifă, în primul rând de la *Apocalipsa* lui Petru şi mai ales a lui Pavel, toate cele patru puncte cardinale care circumscriu discul terestru au fost învestite cu o funcţie paradisiacă. Evul Mediu moştenise ideea că în nord se află regatul polar, dar cu o climă absolut temperată (din cauza presupusei iluminări circulare continue de către soare), regat al înţelepţilor hiperboreeni, popor longeviv sau chiar nemuritor, care îşi pun singuri capăt zilelor când se plictisesc. Paradisul terestru era localizat de Părinţii Bisericii în extremul Răsărit, în India extragangetică, într-o zonă inaccesibilă din cauza unor deşerturi şi munţi de netrecut, sau pe o insulă, dincolo de un braţ de mare nenavigabil. Din răsărit, Paradisul a migrat într-o vreme în sud, către Munţii Lunii (unde se află sursa Nilului, unul dintre cele patru fluvii izvorând din Eden) sau chiar către un continent ori o insulă antipodică, aşa cum e cea unde aşază Dante muntele Purgatoriului, cu Paradisul terestru în vârf. În sfârşit, legendele celtice creştinate au transformat Mag Mell-ul sau Avalonul în insula lui Enoch şi Ilie, căutată de

Sfântul Brendan şi de alţi exploratori ai sacrului, insulă unde câţiva aleşi au primit permisiunea de a supravieţui până la Judecata de Apoi. Această înscriere a pământului între patru puncte cardinale paradisiace se reflectă într-un *immram* (poveste de călătorie pe mare) irlandez, în care eroul ajunge la Paradisul Apusului, locuit de Veniusa, şi află că celelalte trei Paradisuri – Meridional, Septentrional şi Răsăritean – sunt stăpânite de alte trei fiice ale lui Adam : Letiusa, Aliusa şi Eliusa[9].

Cvadruplul ancadrament sacru al hărţilor se regăseşte şi în hărţile cristoforme, în care discul terestru alcătuieşte trupul lui Christos, iar capul, mâinile şi picioarele acestuia cad în punctele cardinale : est, nord şi sud, respectiv vest. *Oecumena* este aşadar delimitată şi caroiată de axele sacralităţii, ce se întâlnesc în centru, la Ierusalim, locul unde transcendentul intersectează istoria, iar Dumnezeu se face om. Marginile circulare ale lumii se află cel mai departe de revelaţie şi mântuire, şi cel mai aproape de creaţia şi începutul lumii. *En arché*, la începuturi, momentul originar, când Dumnezeu a sădit grădina din Eden, a fost interpretat de Părinţii Bisericii ca exprimând atât începutul în timp, cât şi pe cel în spaţiu, adică răsăritul. Indiile fabuloase, situate în apropierea Paradisului terestru, se află aşadar în imediată contiguitate cu facerea lumii şi cu haosul precosmogonic. O demonstrează zoologia teratomorfă a ţinutului – urşi, lei, leoparzi, grifoni înaripaţi, ceraşti, lilieci, scorpioni, şoareci indieni, furnici uriaşe, reptile, şerpi cu creastă, salamandre, vasilişti, inorogi, dentironţi, nyctocoracşi, Phoenix, Roc etc. etc. –, care completează antropologia monstruoasă a marginilor lumii. Rasele semiantropomorfe de la capătul pământului au un aspect monstruos fiindcă se află în plin proces de creaţie, fiindcă nu au ajuns încă în ziua a şasea, a facerii omului, ci s-au împotmolit în noaptea zilei precedente, a facerii animalelor.

2. *Teoria zonelor*. Ideea de creaţie în desfăşurare sau incompletă se leagă de o altă explicaţie dată raselor terifiante : degenerescenţa, fie de natură fizică, fie de natură morală. Ideea degenerescenţei provocate de factori fizici îşi găseşte un suport în teoria zonelor. Geografia antică şi medievală împărţea pământul în cinci zone – două glaciale, două temperate şi una toridă –, delimitate de cercurile polare şi de tropice. *Oecumena* se întinde în zona temperată nordică ; marginile ei pătrund spre nord în zona rece, iar spre sud în cea fierbinte. Or, aceste zone erau considerate nelocuibile din cauza frigului sau a căldurii excesive, care determină apa să îngheţe sau să fiarbă, iar lucrurile să se sfărâme sau să ia foc.

Atunci când au trebuit să accepte existenţa unor populaţii dincolo de tropice, în zona ecuatorială, erudiţii nu au abandonat autoritara

teorie a zonelor, ci i-au limitat doar întrebuinţarea. Ei susţineau că, deşi nu împiedică existenţa vieţii, frigul polar şi căldura terifiantă provoacă neapărat popoarelor ce locuiesc în aceste zone o serie de deformări şi mutaţii degenerative. Pentru Posidonios, spre exemplu, aşa cum reiese din criticile pe care i le aduce Strabon, variaţiile de latitudine determină deosebirile între plante, animale, dar şi între obiceiurile, caracterele şi aptitudinile oamenilor. Indienii, susţine el, sunt mai bine clădiţi şi mai puţin înnegriţi de soare decât etiopienii, fiindcă atmosfera lor nu este la fel de uscată precum cea din Africa[10]. După Ptolemeu, oamenii din zona toridă sunt arşi, negri la corp, cu părul creţ şi des, faţa îngustă, membrele uscate, sunt calzi de la natură şi brutali în obiceiuri din cauza căldurii continue din ţinuturile lor. Cei din zona glacială, în schimb, nefiind uscaţi de căldură, au o culoare albă, părul lung, trupul mare, plin de lichide, dar au şi ei, din cauza frigului şi a umidităţii, obiceiuri sălbatice. Oamenii zonei temperate sunt de culoare medie, au o statură mediocră, un temperament potrivit. Cei dinspre răsărit sunt mai deschişi, mai drepţi şi mai bărbaţi din cauza influenţei soarelui; cei dinspre apus sunt închişi, efeminaţi şi delicaţi datorită lunii[11].

După cum se vede, Ptolemeu şi toţi succesorii săi corelează zonele climatice cu teoria influenţelor astrale. După astronomul arab Albumazar, spre exemplu, Ethiopia şi o parte din India se află sub influenţa planetei maligne Saturn, care induce efecte degenerative. Rasele bestiale nu sunt, de altfel, decât generalizarea la nivel de colectivitate a teratologiei individuale. Tot Ptolemeu explică naşterea copiilor monstruoşi prin combinaţii astrale nefavorabile, cum sunt Soarele şi Luna în casa unor figuri zodiacale bestiale, planetele malefice Saturn şi Marte întâlnindu-se în unghi[12] etc. Mai mult, în baza concepţiei stoice şi hermetice a marelui organism cosmic, teoria zonelor a fost integrată într-un sistem complex de corespondenţe. Zonele şi climatele influenţează cele patru elemente, care, la rândul lor, influenţează cele patru umori ale organismului uman. Echilibrul sau dezechilibrul acestora determină, după Galen şi alţi medici care au la bază teoriile lui Aristotel, trăsăturile normale sau monstruoase ale unui grup uman sau starea de sănătate ori boală a indivizilor. Tratatul hipocratic *Aere, ape, locuri* stabileşte tocmai o astfel de conexiune între climate şi fiziologia umorală[13].

3. *Păcatul originar*. Ideea degenerescenţei morale a umanităţii normale în rase monstruoase se sprijină pe doctrina creştină a păcatului. Prima corupere a naturii umane a avut loc odată cu gestul de nesupunere al protopărinţilor. Adam şi Eva au pierdut trupul de slavă

făcut de Dumnezeu şi au căzut în condiţia de fiinţe supuse durerii, bolilor şi morţii. Noi păcate, poate la fel de grave, sunt pasibile să atragă o cădere dincolo şi de actuala condiţie a umanităţii. Rasele monstruoase au fost explicate ca nişte avortoni ieşiţi din mari păcătoşi, grupaţi de obicei într-o singură stirpe. Într-un manuscris apocrif din secolul al XII-lea sau al XIII-lea, *Cartea Facerii de la Viena*, Adam le cere copiilor săi să nu mănânce din anumite plante. Ignorându-i porunca, unii dintre aceştia constată că primesc la un moment dat capete de câini, că le cresc ochii şi gura pe piept, că li se dezvoltă urechi uriaşe, că încep să umble în patru labe, că li se înnegreşte pielea[14] etc. Rasele teratomorfe ar fi astfel rezultatul încălcării unei noi interdicţii, al săvârşirii unui alt păcat, din care îşi au originea neamuri blestemate.

Personajul preferat de tradiţie pentru a deschide linia seminţiilor monstruoase este Cain. Zoharul consideră că, în timp ce Abel este fiul lui Adam, Cain se trage din sămânţa lui Satan, depusă de către şarpe în Eva odată cu mărul tentaţiei. De aceea, Cain nu seamănă cu nici o altă fiinţă omenească şi din el se trag toţi demonii, spiriduşii, toate spiritele rele din lume, în timp ce din Abel provin spiritele pure şi blânde[15]. Vorbind despre Cetatea lui Dumnezeu, căreia îi aparţine Abel, Sfântul Augustin arată, prin contrast, cum Cain a construit Cetatea oamenilor[16]. În mai multe ilustraţii medievale, în fundalul Cetăţii oamenilor sunt reprezentate specimene ale principalelor rase monstruoase. Din stirpea lui Cain sunt şi fiicele oamenilor care, împreunându-se cu îngerii căzuţi, au dat naştere uriaşilor, adesea cu cap de câine, adică cinocefalilor. Chiar dacă se presupune că aceştia au fost distruşi prin potop, sămânţa teratogenă a lui Cain s-a transmis, prin Noe, unuia dintre fiii acestuia, cel care moşteneşte Asia, şi anume Sem (în unele variante) sau Ham (în celelalte). Din Ham descinde Nemrod, cel care a construit Turnul Babel. Femeia lui Nemrod, spune legenda, ar fi fost vizitată de demoni, dând naştere la diverse specii de oameni fără cap sau cu urechi gigantice, cu un singur ochi sau cu picioare de cal. Este evident că toate aceste genealogii încearcă să sistematizeze şi să explice o galerie de monştri pe care teologii îi găseau reprezentaţi pe mapamonduri.

Valoarea de *exempla* a raselor teratomorfe devine şi mai evidentă dacă trecem de la grupuri la indivizi monstruoşi. Începând cu *Fiziologul*, un text grecesc din primele secole creştine, animalele – cel mai adesea, monstruoase – au fost interpretate ca alegorii ale unor comportamente pioase sau depravate[17]. Speciile umane teratomorfe au primit şi ele o semnificaţie morală alegorică. *Gesta Romanorum* oferă o astfel de hermeneutică etică: cinocefalii sunt predicatorii demagogi,

blemmyes sunt oamenii care nu gândesc cu capul, ci cu stomacul, *astomori* sunt oamenii religioşi, satirii sunt orgolioşii încornoraţi etc.[18].

Pe acelaşi tipar, indivizii monstruoşi au fost şi ei interpretaţi ca suferind de o pedeapsă divină. Într-un tratat din 1557, *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Lycosthene (pseudonim al lui Conrad Wolffhart) demonstrează în Cartea I că rasele monstruoase au apărut pe pământ după prăbuşirea Turnului Babel, iar în a doua, că indivizii monstruoşi derivă din acestea. Existenţa monştrilor individuali a fost racordată la rasele postbabeliene şi de alţi autori, precum Ambroise Paré (*Deux livres de chirurgie*, 1573) sau Cornelius Gemma (*De naturae divinis characterismis*, 1575). În secolul al XVII-lea, un empirist precum John Bulwer continua să profeseze ideea că monştrii au fost trimişi de Dumnezeu pentru a-i pedepsi pe cei păcătoşi şi a-i avertiza pe ceilalţi[19]. În *Physica curiosa* (1662), părintele iezuit Gaspar Schott sistematizează cauzele naşterii de copii monstruoşi în următoarele categorii: cauze materiale – legate de calitatea seminţei şi de accidentele fecundării –, cauze eficiente – datorate unor deficienţe ale virtuţii formative feminine (*virtus formatrix*), influenţei aştrilor, calităţii alimentaţiei în timpul sarcinii şi imaginaţiei mamei (*virtus imaginativa*) şi cauze finale, produse de Dumnezeu, fie ca *signa*, pentru luarea-aminte, fie ca *supplicia*[20].

4. *Cauze cultural-cognitive*. Alături de explicaţiile contextuale pe care le ofereau şi acceptau oamenii epocii, sunt de căutat şi explicaţii subliminale, rămase probabil inconştiente pentru actanctii lor. O primă astfel de cauză este de natură cognitiv-culturală. Rasele monstruoase au funcţionat ca un sistem de clasificare imaginară, aşa cum au fost şi clasele lui Linné pentru biologia secolelor al XIX-lea şi XX. Cu ajutorul lor, oamenii medievali decupau imagistic şi conceptual o realitate necunoscută, la care nu aveau acces decât indirect. Ei populau marginile pământului cu specii teratologice dintr-un impuls cognitiv similar (un fel de *horror vacui*) cu cel al oamenilor secolului XX, care imaginează omuleţi verzi şi diverse specii exogene pe planetele din interiorul şi din afara sistemului solar.

Evul Mediu a elaborat chiar două limbaje şi două vocabulare specializate, care marchează ierarhia centru-margine formalizată de hărţile T-O. În jurul centrului, reprezentat de Ierusalim, se grupează popoarele care au cunoscut revelaţia Dumnezeului unic: iudeii, creştinii şi ereticii musulmani. În acest cerc interior, care cuprinde Europa, Orientul Apropiat şi Mijlociu şi nordul Africii, supranaturalul era exprimat exclusiv în termeni de teologie creştină, adică prin miracole (*epifanii*). În cercul exterior, cuprinzând Nordul îngheţat, ţinuturile lui Gog şi Magog (mongolii, tătarii), ţara serilor (China), Indiile

fabuloase, Africa toridă și insulele fantastice ale Atlanticului, supranaturalul utiliza termenii mitologiei clasice sau populare, fiind perceput în termeni de minuni (*mirabilia*). Este ca și cum cultura creștină, dominantă, ar fi împins, sau respins, imaginarul și vocabularul miraculos păgân în zonele periferice ale lumii, în acord cu starea de „barbarie" (de lipsă a revelației) a popoarelor ce locuiesc aici.

Clasele umanoide monstruoase sunt rezultatul unor jocuri de permutări între regnuri, prin care omul medieval explora limitele condiției umane. Ca un fel de laborator imaginar, mapamondurile închideau în benzile de cartușe iconografice de la marginile *oecumenei*, ca în niște rafturi cu epubrete, homunculi rezultați din clonarea fantasmatică a naturii umane cu cea animală și cu cea vegetală. Fiecare specie monstruoasă era rezumată într-o descriere și o icoană vizuală standardizată, ce constituia „genomul" său specific. Codul descriptiv era cunoscut tuturor și funcționa ca un limbaj perfect univoc, ce permitea recunoașterea și orientarea celor ce se aventurau– în imaginație sau practic – în zonele necunoscute. Clasele monstruoase, împreună cu geografia, botanica și zoologia teratomorfe, alcătuiau un veritabil aparat științific, cel mai apropriat și funcțional la data respectivă. Dacă am încerca, într-un joc mental, să înlăturăm din pregătirea teoretică a exploratorilor și a misionarilor cunoștințele despre *mirabilia* sub motiv că sunt simple superstiții care falsifică percepțiile genuine, ar însemna să-i privăm pe aceștia de instrumentele de primă identificare și verbalizare a experienței, să-i reducem la mutenie.

Lumea Nouă, pentru a lua un alt exemplu în acest sens, a provocat un șoc incomensurabil în conștiința conchistadorilor. Pentru a o descrie, aceștia au apelat adeseori la imagini clasice, preluate din relatările despre Indiile fabuloase din tratatele Părinților Bisericii, din romanele cavalerești și din cele pastorale. Dacă am suprima din narațiunile lor aceste trimiteri clasice – false, desigur –, am rămâne cu un discurs minimal, alcătuit din câteva epitete superlative ale limbajului comun (foarte frumos, extraordinar, nemaivăzut). Cel mai adesea, oamenii Evului Mediu nu aveau alte resurse expresive în afara imaginarului clasic, adevărat rezervor de distincții și subtilități imagistice și conceptuale. Aceasta explică de ce sistemul categoriilor fabuloase surclasa experiența empirică. În secolele al XIII-lea și al XIV-lea, spre exemplu, în timpul Imperiului Mongol, care redeschisese europenilor drumurile Asiei, atât aventurierii și literații, cât și diplomații, misionarii, comercianții și spionii nu ezitau să introducă în relatările lor de călătorie *topoii* gândirii vrăjite. Într-o încercare adeseori inconștientă de a valida pe teren (sau în imaginație) ceea

ce transmitea tradiţia erudită, atât călugării în misiune diplomatică sau religioasă (cum ar fi Ioan de Plan Carpin, Odoric din Pordenone şi Guillaume de Rubrouck), cât şi aventurierii literaţi (precum Marco Polo şi Jean Mandeville) nu uitau niciodată să îşi asezoneze relatările de călătorie cu rase monstruoase.

Dacă stăm să ne gândim bine, nici măcar explorările Renaşterii nu au reuşit să disloce gândirea miraculoasă a Evului Mediu, mai degrabă aceasta a fost cea care a modelat discursul exploratorilor. Adevărata mutaţie a instrumentelor de gândire a început abia în secolul al XVII-lea, când aparatul conceptual magic a fost înlocuit progresiv de noua ştiinţă carteziană şi de empirismul englez.

5. *Cauze psihanalitice*. O a doua posibilă explicaţie subliminală a imaginarului teratologic este de natură psihanalitică. Monştrii sunt proiecţii atât ale dorinţelor refulate, cât şi ale terorilor şi angoaselor ce îl bântuie pe om. Claude Kappler a recunoscut în bestiarul uman medieval mecanismele de proiecţie a fantasmelor şi de satisfacere a dorinţelor refulate, analizate de Freud. Fascinaţia ambiguă, în care atracţia se combină cu repulsia, îi apare lui Kappler ca rezultat al conjugării dorinţei cu cenzura, a lui Eros cu Thanatos. Prin imaginarea fiinţelor antipodice, omul european exprimă pulsiuni libidinale, refulate printr-o dublă cenzură : geografică (aceste fiinţe sunt amplasate în locuri nevizitabile) şi biologică (ele sunt aruncate în afara regnului uman).

De asemenea, în afară de funcţia de realizare fantasmatică a dorinţelor interzise, monştrii sunt şi mijloace de exorcizare a anxietăţilor şi coşmarurilor. Vizualizarea şi verbalizarea unor obiecte ale neliniştii au un efect decompresiv, redirijând starea anxioasă asupra unui referent exterior, scindat de eu.

> A crea o asemenea fiinţă înseamnă a încarna anxietatea, deci a te debarasa în parte de ea, şi a te bucura de aspectul fantezist, ireal, uneori chiar bizar şi amuzant, al acestei „creaturi". În egală măsură, monstrul, pe de o parte, manifestă angoasa şi, pe de altă parte, reuşeşte să o nege[21].

În acelaşi fel cu basmele şi cu miturile, relatările unor călătorii extraordinare permit individului să-şi organizeze propria viaţă mentală inconştientă. Locurile ciudate, fiinţele stranii, probele înspăimântătoare la care sunt supuşi eroii călători activează şi structurează formaţiunile inconştiente într-un adevărat traseu de autocunoaştere. Călătoria iniţiatică este corelativul obiectiv al explorării interioare.

Ar fi riscant de făcut, pornind de la antropologia bestială, o psihanaliză globală a inconştientului omului medieval. Statutul tradiţional al figurilor monstruoase, circulaţia lor (stereotipizată, în bună măsură), stilizarea extremă le golesc de încărcătura energetică specifică

fantasmelor şi le fac greu de analizat ca nişte puneri în act (*acting out*) spontane. Totuşi, constanţa cu care ele reapar indică existenţa unor fixaţii colective. Aceste fixaţii pot fi corelate cu refulatul colectiv, datorat presiunii ideologice a culturii dominante, în special a teologiei creştine. Procesul cel mai vizibil este cel de satanizare, adică de asimilare a unor figuri monstruoase (dar nu neapărat malefice), aparţinând unor culturi păgâne, cu cele ale diavolilor creştini. Am să dau un singur exemplu, cel al Văii periculoase (*Val Perrileux*), *locus* ce apare începând cu *Romanul lui Alexandru* până la relatările călugărilor misionari din Imperiul Mongol. Indiferent care au fost punctele de plecare ale temei (halucinaţii datorate deşertului, legende privind demoni tibetani, mâncători de oameni, duhuri ale morţilor etc.), fiinţele fantomatice care îi ameninţă şi, cel mai adesea, îi pierd pe trecători au fost asimilate unor draci, conduşi de un arhidemon înlănţuit în mijlocul văii, după modelul lui Lucifer încătuşat în Iad.

Prin proiecţie, duşmanul interior, ce se opune fie individului, fie corpului social, este clivat de eul conştient şi de supraeul social şi materializat în duşmani exteriori. O astfel de proiecţie a umbrei colective este evidentă în cazul raselor impure ale lui Gog şi Magog. Mit preluat din Biblie şi inclus în *gesta* lui Alexandru Macedon, triburile lui Gog şi Magog ar fi fost închise de împăratul grec în spatele unui zid de fier (poarta Caspică) până la venirea lui Antichrist. De-a lungul primului mileniu creştin, aceste populaţii simbolizând erezia şi barbaria au fost succesiv identificate în toate hoardele migratoare ce veneau din Asia în Europa, de la sciţi, huni, goţi şi alamani la cumani, maghiari, mongoli şi tătari.

Dacă păgânitatea barbară reprezintă aspectul moral al umbrei colective, rasele propriu-zis bestiale sunt expresia componentei biologice animale refulate în umbră. Jung precizează că în umbră sunt conţinute nu doar pulsiunile conotate drept rău moral, ci şi cele care sunt resimţite drept stigmat fizic, monstruozitate şi diformitate organică. Pentru o Europă în care războaiele, subnutriţia, lepra şi tot felul de maladii creau o numeroasă populaţie de estropiaţi şi invalizi, rasele monstruoase reprezentau un fel de leprozerii de la capătul pământului. În cartuşele cu specii semiantropomorfe de la marginile mapamondurilor, erau puse în carantină toate malformaţiile ce îl speriau pe omul medieval.

În sfârşit, tot în linia unei psihanalize a colectivităţii, ne putem gândi că o altă tipologie de o maximă stabilitate – cea a amazoanelor– exprimă şi ea proiecţia unui material refulat, care se întoarce în imagini culpabilizatoare şi revendicative. Femeile care trăiesc singure şi îşi ucid bărbaţii sunt poate expresia conştiinţei vinovate

(sau a inconştientului vinovat) a unei lumi patriarhale şi falocratice, care şi-a stigmatizat dimensiunea feminină la toate nivelurile, de la cel religios la cel social şi familial.

6. *Cauze ideologice* (patologia imaginii). În al treilea rând, poate fi luată în considerare şi o motivaţie ideologică a antropologiei monstruoase. Crearea unei imagini a celuilalt implică o dedublare a sinelui şi o proiecţie a părţii repudiate în figura celui din faţă. Călătorul, fie el real sau imaginar, se descoperă pe sine prin intermediul celuilalt, pe care îl foloseşte drept oglindă. Incapacitatea de a conţine şi de a asuma pulsiunile reprehensibile îi împinge pe exploratori să-i culpabilizeze pe ceilalţi. Descrierile zonelor îndepărtate, susceptibile de a fi colonizate, sunt în general constituite pe canavaua unui discurs etnocentric şi imperialist, care îi împinge pe aborigeni în afara spaţiului şi a timpului, a umanităţii şi a civilizaţiei. Odată cu marile descoperiri geografice ale Renaşterii, întregul bestiar uman medieval – amazoane, cinocefali, oameni cu coadă, antropofagi, căpcăuni, uriaşi– este transportat în Americi.

După cum a demonstrat Serge Gruzinski, cucerirea Noii Lumi a presupus şi o „colonizare a imaginarului”[22], iar lupta purtată cu aborigenii a fost şi un „război al imaginilor”[23]. Cristofor Columb, Amerigo Vespucci, Pigafetta (care l-a însoţit pe Magellan în prima circumvoluţiune a lumii), Verrazano (care e explorat faţada atlantică a Americii de Nord), Jacques Cartier (descoperitorul Canadei), Orellana (explorator al Amazonului), Thevet, Léry, Staden, Raleigh şi mulţi alţii au impus lumii transatlantice o grilă de valori de factură europeană, care falsifica şi trăda realităţile geografice şi etnografice descrise.

Problema imaginii celuilalt devine şi mai gravă atunci când aceste neînţelegeri şi neconcordanţe nu mai sunt ingenue, ci sunt dirijate de o conştiinţă rea. În acest caz, avem de-a face cu o adevărată patologie a imaginii, care, din mijloc de expresie imaginară, devine clişeu şi stereotip ideologic. Ea poate fi pusă în evidenţă începând cu Cristofor Columb însuşi. Descoperind Caraibele, acesta a relatat că insulele erau locuite de populaţii paradisiace, indieni frumoşi, puri, generoşi, fără o conştiinţă a răului, într-un stadiu cu adevărat prelapsarian (de dinainte de păcatul originar). Pe de altă parte, amiralul povesteşte că a auzit şi chiar a întâlnit în alte insule populaţii antropofage, care devorează carnea crudă a duşmanilor. Or, după cum demonstrează Kirkpatrick Sale, nu există nici un indiciu arheologic sau etnografic care să confirme faptul că locuitorii Caraibelor (populaţie care a dispărut astăzi complet) ar fi practicat canibalismul[24]. Polarizarea indienilor operată de Columb (care va servi drept pattern atitudinal majorităţii colonişti lor) în indieni buni (*Taino*) şi indieni

răi (*Caribe*) este complet imaginară. Amiralul idealizează triburile primitoare și le culpabilizează pe cele ostile.

Angelizarea și satanizarea, ca forme comode de valorizare a străinului, apelează la imaginile medievale ale raselor monstruoase. Teoreticienii colonizării au declanșat un adevărat război de propagandă ; rând pe rând, amerindienii au fost asimilați copiilor blestemați ai lui Ham, popoarelor impure ale lui Gog și Magog, celor zece triburi pierdute ale lui Israel ; au fost distribuiți unei condiții bestiale, tratați drept canibali, primitivi, retardați, sălbatici ; au fost anatemizați drept necredincioși, păgâni sau eretici ; credințele și divinitățile lor au fost reduse la idolatrie și la cult demoniac. Toate aceste proiecții aveau rolul de a degrada imaginar, până la animalitate, umanitatea unui continent ce se dorea cucerit. Ele ușurau inconștientul încărcat al conchistadorilor și încercau să minimalizeze, din punct de vedere simbolic, ceea ce s-a dovedit a fi fost cel mai mare genocid al istoriei[25]. O astfel de patologie a imaginii are drept rezultat o sărăcire a noțiunii de *umanitate* și generarea, atât în afara noastră, cât mai ales în noi înșine, a ceea ce Alain Finkielkraut numește o „umanitate pierdută”[26].

Note

1. Ivan Kupcik, *Cartes géographiques anciennes. Évolution de la représentation cartographique du monde, de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, Gründ, Paris, 1981.
2. P. Gasparis Schotti, regis curiani e Societate Jesu, *Psysica curiosa, sive Mirabilia Naturae et Artis*, Libris XII, comprehensa Quibus pleraque ; quae de Angelis, Daemonibus, Hominibus, Spectris, Energumenis, Monstris, Portensis, Animalibus, Meteoris etc. Rara arcana, curiosaque circumferentur, ad Veritatis trutinans expeduntur, Variis ex Historia ac Philosophia petitis disquisitionibus excutiuntur, et innumeris exemplis illustrantur, Herbipoli, Sumptibus Johannis Andreae Endteri et Wolffgangi Jun. Haeredum, Excudebat Jobus Hertz Typographus Herbipol, Anno M.DC.LXII [1662, 2 vol.].
3. *Ibid.*, p. 777.
4. *Ibid.*, pp. 851-895.
5. *Ibid.*, pp. 421 *sqq*.
6. Alain Finkielkraut, *L'humanité perdue : essai sur le XXe siècle*, Seuil, Paris, 1996.
7. Fray Bartolomé de Las Casas, *Historia de las Indias*, în *Obras completas*, vol. 3, 4, 5, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
8. Juan Ginés de Sepúlveda, Fray Bartolomé de Las Casas, *Apologia*, traducere în castiliană a textelor originale în limba latină, introducere, note și indice de Angel Losada, Editora Nacional, Madrid, 1975.

9. „Adventure of Cian's son Teigne", în *Silva Gadelica. A Collection of Tales in Irish*, Williams and Norgate, Londra, 1892.
10. Strabon, *Géographie*, Cartea II, 3, 7, Les Belles Lettres, Paris, 1969, p. 68.
11. Ptolemeu, *Manuel d'astrologie. La Tétrabible*, Cartea II, cap. 2, Les Belles Lettres, Paris, 1993, pp. 71-73.
12. *Ibid.*, Cartea III, cap. 9, pp. 140-141.
13. John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought,* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) și Londra, 1981, pp. 51.
14. Kathryn Smits, *Die frümittelhoch deutsche Wiener Genesis,* Berlin, 1972, 26.8, pp. 125-137.
15. *Idra Rabba Kadischa [Grande et sainte Assemblée]*, 43, 1041-1045 ; 44, 1078-1085, în *Sepher Ha-Zohar (Le livre de la Splendeur)*, *Doctrine ésotérique des Israélites*, tradus pentru prima dată din textul caldeean și însoțit de note de Jean de Pauly, operă postumă revăzută în întregime, corectată, completată și publicată prin grija lui Émile Lafuma-Giraud, vol. VI, Ernst Leroux, Paris, 1911.
16. Sfântul Augustin, *La Cité de Dieu*, Cartea XV, I, retraducere de L. Moreau, ediție însoțită de textul latin, Librairie Garnier Frères, Paris, 1929, p. 359.
17. *Physiologus. Physiologi graeci, singulas variorum aetatum recensiones codicibus*, Edidit Franciscus Sbordone, în Aedibus Societatis «Dante Alighieri», Mediolani, Gennae, Romae, Neapoli, Albrighi, Segati et. C., 1936, reproducere fotomecanică, G. Olms, New York, 1976.
18. *Le Violier des Histoires Romaines*, veche traducere franceză a *Gesta Romanorum*, ediție nouă, revăzută și adnotată de M.G. Brunet, P. Jannet, Libraire, Paris, 1858, pp. 411-414.
19. Rudolf Wittkover, *L'Orient fabuleux*, Thames & Hudson, Paris, 1991, p. 59.
20. P. Gaspar Schott, *Physica curiosa, sive Mirabilia Naturae et Artis*, Liber V, caput XXVIII, pp. 719-727.
21. Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris, 1980, p. 286.
22. Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Méxique espagnol (XVIe-XVIIIe siècle)*, Gallimard, Paris, 1988.
23. Serge Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à „Blade Runner" (1492-2019)*, Fayard, Paris, 1990.
24. Kirkpatrick Sale, *The Conquest of Paradise, Christopher Columbus and the Columbian Legacy*, Hodder & Stoughton, Londra, Sydney, Auckland, Toronto, 1990.
25. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
26. Alain Finkielkraut, *Umanitatea pierdută. Eseu asupra secolului XX*, traducere de Barbu Cioculescu, cuvânt înainte de Cristian Preda, Editura Vremea, București, 1997.

Capitolul 4

Psihogeografia

În capitolul al doilea am încercat să identific principalele criterii nonempirice aflate la lucru în geografia simbolică din Antichitate, Evul Mediu şi Epoca premodernă. Într-o scurtă recapitulare, ele pot fi regrupate, în funcţie de natura lor, în principii antropologice (reprezentarea circulară a lumii, produsă de anumite scheme psihokinetice[1]), magice (consacrarea punctului de vedere al observatorului drept un *omphalos* protector, sau „buric al lumii"[2]), mitologice şi teologice (organizarea spaţiului în funcţie de o triangulaţie sacră trasată de zei[3]), geometrice (introducerea metricii matematice în reprezentarea spaţiului[4]), estetice (garantând armonia şi echilibrul mapamondului), axiologice (valorizarea ierarhică a elementelor de la centru şi de la periferie), epistemologice (organizarea regresivă a informaţiilor de la cunoscut la necunoscut), psihologice şi, finalmente, ideologice.

În acest studiu, mă voi opri asupra proiecţiilor psihologice care au influenţat structura hărţilor premoderne. Instrumentul epistemologic cel mai apropriat pentru un asemenea demers este oferit de psihanaliză şi de psihologia analitică. Pe măsură ce diferitele curente din psihanaliză au transgresat graniţele psihiatriei clinice către studiile culturale şi umaniste, ele au dat naştere mai multor discipline, cum sunt psihocritica, mitanaliza şi mitocritica, psihoistoria etc. Printr-un demers transdisciplinar similar, se poate vorbi şi de psihogeografie, o disciplină în care schemele psihologice de interpretare sunt folosite pentru a explica mecanismele de identificare şi transfer care acţionau în cartografia premodernă.

Punctul de plecare pentru o abordare psihologică a geografiei ar putea fi găsit în observaţiile unor psihanalişti care s-au aplecat asupra copilăriei timpurii, precum Melanie Klein, Françoise Dolto sau Maud Manoni[5]. După aceşti cercetători, bebeluşul îşi satisface primele pulsiuni cognitive explorând corpul mamei prin supt şi atingere. Bebeluşul se cunoaşte şi se delimitează cunoscând şi delimitând corpul celei care l-a creat. Contactul cu mama este prima modalitate

de explorare de către copil a lumii exterioare. Pe măsură ce creşte, copilul îşi amplifică pulsiunile cognitive la spaţii mai ample, cum sunt patul, camera, casa, curtea, cartierul, satul sau oraşul, ţara şi, finalmente, lumea. Astfel, trupul matern este substituit de către întinderile fizice, reprezentarea originară a spaţiului prin intermediul corpului mamei amplificându-se la o viziune globală asupra universului.

Copilul explorează spaţiile fizice ale naturii ambientale folosind aceleaşi scheme subliminale prin care a luat cunoştinţă cu primul său locaş – uterul matern – şi de primul său seamăn – mama. Spaţiul geografic este o oglindă externă, care face posibilă construcţia imaginii de sine. Copiii care, din diverse motive, nu au avut parte de suptul la sân sau au fost lipsiţi de îngrijirea şi de mângâierile mamei sunt cei mai dispuşi, după cum a arătat Françoise Dolto, să-şi împlinească această nevoie infantilă printr-o aplecare compulsivă spre călătorii şi vagabondaj. Cei care călătoresc foarte mult ar da curs de fapt, în mod paradoxal, unei dorinţe sporite de autocunoaştere.

Într-un remarcabil eseu asupra geografiei Renaşterii, Tom Conley a demonstrat că dezvoltarea cartografiei în această perioadă a fost un simptom şi un mijloc (împreună cu autobiografia şi cu naraţiunea în general) pentru formarea subiectului şi a subiectivităţii moderne. Povestirea literară şi harta geografică, pe care inventarea tiparului le propulsase în avangarda mişcării civilizatoare a Renaşterii, constituiau vectorii unei pulsiuni cognitive specifice acestei epoci. Prin intermediul lor, omul renascentist îşi dezvolta o cunoaştere indirectă a sinelui, prin proiecţia figurilor interioare asupra unor imagini exterioare, asupra unor corelativi obiectivi. Ele permiteau o

> *theatricalization of the self, which acquired a consciousness of its autonomy through modes of positioning that are developed into both textual and gridded representations of reality* (teatralizare a sinelui, care devenea conştient de autonomia sa prin modalităţile de poziţionare dezvoltate atât în reprezentările textuale, cât şi în reprezentările cartografice ale realităţii)[6].

Istoria ultimelor secole este, după Tom Conley, istoria emergenţei progresive a conştiinţei de sine a omului modern din sânul iluziei vitaliste şi narcisiace conform căreia lumea începe odată cu naşterea noastră şi se amplifică odată cu percepţiile pe care le avem asupra ei. Autorii, doctorii, savanţii şi cartografii secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea par să fi narat şi să fi cartografiat totalitatea propriului sine, printr-un efort care aminteşte de cel al unei mame de a se autofertiliza, de a purta sarcina şi, finalmente, de a da naştere unui copil. Povestirile de călătorie şi mapamondurile făceau manifestă o

nevoie psihologică de autoregenerare, care a avut drept rezultat naşterea subiectului şi a subiectivităţii în Europa modernă timpurie[7].

Pe de altă parte, tot ceea ce Tom Conley spune despre hărţile Renaşterii se aplică chiar mai bine mapamondurilor din Antichitate şi din Evul Mediu. Un demers psihogeografic ar putea să pună cu uşurinţă în lumină raţiunile inconştiente care guvernează structura hărţilor circulare de tip T-O. Explorarea şi călătoriile iniţiatice reprezintă o modalitate de autocunoaştere prin intermediul unor imagini externe, al unor proiecţii geografice. Călătorul real sau de cabinet, precum şi publicul său îşi desfăşoară percepţiile despre sine pe rutele şi itinerariile mapamondului. Traseele psihogenezei constituie un desen care organizează – precum magnetul de sub o foaie de hârtie pilitura de fier de deasupra – schema geometrică a hărţilor medievale.

Psihanaliza şi psihogeografia ar putea aşadar să pună în evidenţă patternurile psihologice a ceea ce am putea numi un *blueprint*, un model subliminal al imaginaţiei geografice. S-ar putea demonstra că evoluţia cartografiei este guvernată de mecanisme psihologice profunde, cum ar fi, spre exemplu, stadiile de evoluţie ale libidoului, aşa cum au fost definite de către Freud. După cum se ştie, părintele psihanalizei a arătat că, în evoluţia sa, copilul trece progresiv de la o etapă orală la una anală şi apoi la cea genitală[8]. Voi încerca în continuare să prezint câteva exemple de fantezii geografice care materializează această schemă psihanalitică.

După cum am arătat în capitolul întâi, unele dintre hărţile T-O, precum celebrul mapamond de la Ebstorf din 1240 (planşa 10), aveau un aspect antropomorf, prezentând lumea ca trupul lui Christos. Cum aceste hărţi erau în general orientate către est (Orientul fiind amplasat în susul hărţii, Occidentul la bază, iar nordul şi sudul în stânga, respectiv în dreapta discului terestru), corpul sfânt al Fiului are capul la est, picioarele la vest, iar braţele, întinse într-o poziţie de crucificare, la nord şi la sud. Leonardo da Vinci se va apleca asupra unor posturi asemănătoare atunci când va încerca să trianguleze corpul omenesc.

Hărţile antropomorfe scot în evidenţă paralelismul alegoric între trupul lui Dumnezeu şi trupul lumii. Această metaforă creştină (regăsită şi în imaginea Bisericii ca trup al lui Christos) era inspirată de conceptele stoice şi neoplatonice de organism cosmic şi a hrănit, la rândul ei, ideea renascentistă de corespondenţă între micro- şi macrounivers. Ea subliniază grafic dogma conform căreia Dumnezeu îmbrăţişează lumea, este începutul şi sfârşitul a toate, iar Christos este Logos şi Soter, cel prin care lumea a fost creată şi mântuită.

Simbolismul metafizic al cuplului Creator-creatură este astfel inextricabil legat de simbolismul psihanalitic al imaginii corpului. Aceasta implică faptul că orice călătorie pe mapamond este un fel de explorare corporală. Or, la fel cum fătul uman își primește viața prin cordonul ombilical, care îl leagă de mama sa pe când se află în pântecele ei – la fel, centrul sau buricul pământului (Golgota crucificării) este locul prin care omenirea primește o viață nouă de la Creatorul ei. Dacă *oecumena* este trupul lui Christos, atunci mijlocul ei, Ierusalimul, corespunde în mod logic buricului lui Dumnezeu. În tradiția rabinică, se spune că

> Atotputernicul a creat lumea ca pe un embrion. La fel cum embrionul începe să crească pornind de la buric, tot așa Dumnezeu a pornit creația lumii pornind de la buricul ei și amplificând-o în toate direcțiile[9].

Analizând imaginile simbolice ale centrului, Mircea Eliade a strâns un întreg dosar cu „fanteziile embriologice" ale vechilor cosmografii mitice și creștine[10].

Explorarea drumurilor de pe glob sau a traseelor de pe hartă este o căutare imaginară a originilor anatomice ale ființei umane. În ultimele două milenii, toate marile pelerinaje creștine, individuale sau colective, au luat Ierusalimul drept țintă finală. S-ar putea spune că teologia creștină a Orașului Sfânt a fost hrănită de fantezii de întoarcere la sânul matern. Într-o carte profundă despre ceea ce el numește „relația cu necunoscutul" (*la relation d'inconnu*), Guy Rosolato susține că indivizii își organizează relația cu lumea, cu necunoscutul, folosind ombilicul drept un punct de reper securizant[11]. În concepția lui Rosolato, buricul este un loc „corporal" unde relația cu necunoscutul capătă o natură fizică. Este un loc care le permite indivizilor să se identifice pe ei înșiși prin intermediul imaginilor de dependență și pierdere și, de asemenea, este un fel de gaură sau gol indispensabil pentru constituirea simțului spațiului și al timpului. Așezarea Ierusalimului în *omphalosul* trupului cosmic dezvăluie faptul că civilizația creștină și-a organizat cunoașterea compulsivă a lumii pe o schemă circulară și radială al cărei centru era atestat și consacrat de istoria sacră a Noului Testament.

După cum am arătat, pentru Tom Conley, fanteziile geografice de întoarcere la origini exprimă o dorință de autoconstrucție și de autototalizare, susținută de imaginea maternă sau/și paternă supraimprimată hărților[12]. Trebuie subliniat că, dacă mitologiile antice valorificau pământul ca un trup al unei Mari Zeițe, viziunea creștină asupra lumii este una esențial masculină. Știm că organizarea patriarhală a lui Israel a alungat toate divinitățile feminine și preotesele din mit și din ritual[13]. În calitate de moștenitor al acestei dispuneri imaginare

a genurilor şi sexelor, creştinismul a dezvoltat o teologie bazată pe reverii subconştiente de partogeneză. A fi născut prin şi în Christos este o naştere esenţialmente masculină, unde feminitatea nu joacă nici un rol. Conform mitului coborârii lui Iisus în Iad după răstignire, prin buricul trupului cosmic al lui Christos, imaginat ca o deschizătură subterană aflată sub Golgota, omenirea a fost eliberată din Infernul subpământean al damnării şi ridicată în Împărăţia celestă a lui Dumnezeu.

Chiar dacă imaginile mitologice ale feminităţii au fost forcluse din imaginarul iudeo-creştin, ele au fost recuperate de sisteme religioase alternative, eretice, care au apelat în mod deliberat la materialul religios al Orientului Apropiat antic. Acesta este cazul numeroaselor secte gnostice din Antichitatea târzie, care au practicat o lectură polemică şi o exegeză inversă a Vechiului Testament, redescoperind prin această răsturnare vechiul cult al Marii Zeiţe, ce fusese suprimat de preoţii lui Yahve[14]. Simon Magul, personaj contemporan apostolilor, considerat în general a fi primul gnostic, se pare că a imaginat creaţia biblică a omului în termenii unei gestaţii feminine. În prezentarea ostilă pe care i-o face Sfântul Hipolit în tratatul său *Philosophumena* sau *Respingerea tuturor ereziilor* (II, 22-23), Simon Magul (ale cărui învăţături şi scrieri originale s-au pierdut) pare să fi conceput grădina Edenului ca pe un pântece matern, şi invers : pântecele matern ca pe un Rai. Sfântul Hipolit reproduce astfel teoria gnosticului :

> Moise, spune Simon, a dat alegoric pântecelui matern numele de Paradis, dacă ar fi să ne luăm după spusele sale. Dacă Dumnezeu l-a făcut pe om în pântecele mamei sale – adică în Paradis –, după cum am spus, atunci trebuie să acceptăm că pântecele este Paradisul, iar locul dimprejur – Edenul. Râul care iese din Eden, după ce a irigat Paradisul, este buricul. Acesta, spune Simon, se împarte în patru braţe, deoarece de o parte şi de alta a buricului sunt situate două artere, care folosesc drept conducte pentru respiraţie, şi două vene, care sunt canale pentru sânge[15].

În această alegorie anatomică a Cărţii Facerii 2-3 este uşor de recunoscut imaginea lui Mater Geea, Zeiţa-Mumă din mitologiile antice orientale şi mediteraneene.

Marea Mamă este o imagine mitică asupra căreia s-au aplecat psihologi precum C.G. Jung[16] şi E. Neumann[17] şi mitanalişti precum Carl Kerényi[18] şi Mircea Eliade[19]. Conceptul psihologic central în toate aceste abordări este cel de *regressus ad uterum*. După cum se ştie, spre deosebire şi în opoziţie cu Freud, Jung a conceput regresia psihică drept un proces regenerator şi creator, care permite indivizilor să se reconecteze la sursele vieţii inconştiente primitive, la libido, la sinele originar al embrionului. Jung analizează călătoria aventuroasă

a eroului prototipal ca o călătorie inițiatică spre Marea Zeiță, mama tuturor ființelor vii, cu scopul de a fi regestat și născut a doua oară, de la condiția de muritor la cea de nemuritor[20]. Mitul creștin al creației masculine își găsește corespondentul feminin în tradiția gnostică alternativă analizată de Jung și discipolii săi. Această imagine a unui paradis uterin a avut o suită întreagă de avatari în literatura europeană, pentru a aminti doar scena incubației în conul unui vulcan, imaginată de Michel Tournier în *Vineri sau Limburile Pacificului*.

Este interesant de observat faptul că, reacționând probabil inconștient la o asemenea identificare a paradisului cu uterul, creștinătatea medievală a mutat Edenul dintr-o poziție centrală la marginea mapamondului. Informația geografică oferită de Cartea Facerii 2 asupra localizării Paradisului terestru era foarte săracă: tot ceea ce se spune despre Eden este că e așezat *mikedem*, „către răsărit". Părinții Bisericii au interpretat liber termenul *mikedem*, dându-i semnificația fie de *apo archés*, *ek protes*, *a principio* – „la început" (de unde deducția că textul biblic susține că Dumnezeu a creat Paradisul înaintea restului lumii) –, fie *contra orientem*, *ad orientem* – „către răsărit" (răsăritul soarelui simbolizând începutul atât al timpului, cât și al spațiului *oecumenei*)[21]. Cea de-a doua interpretare a sfârșit prin a se impune, majoritatea părinților aderând la ideea că Edenul trebuie situat în extremitatea orientală a mapamondului, în locul unde răsare soarele și de unde a început facerea lumii. Acest concept este deschis formulat de Petru Comestor: Paradisul terestru a fost creat *a principio, id est a prima orbis parte. […] Sed a principio, idem est quod ad orientem*[22].

Începând cu *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla, care a introdus modelul T-O în cartografia medievală, Edenul a fost amplasat în perimetrul superior al discului terestru, în punctul cardinal al Estului. Aceasta implică faptul că, atunci când *oecumena* este interpretată alegoric drept trupul lui Christos, Paradisul terestru corespunde capului divin. Pe harta din Ebstorf, lângă capul Fiului, cartograful a desenat într-un cartuș grădina lui Dumnezeu, cu Adam și Eva sub copacul cunoașterii mâncând din fructul oprit. Într-o lectură psihanalitică sau psihogeografică, aceasta sugerează o dislocare a Edenului de la poziția uterină la poziția orală. Este ca și cum geografii creștini și-ar fi propus inconștient să distrugă asocierea grădinii divine cu imaginea păgână a Marii Zeițe și să o cupleze cu o poziție neutră sexual, și anume cea pe care Freud consideră că reprezintă prima fixație a libidoului în schema progredientă a evoluției. Păcatul originar este astfel asociat grafic cu o interdicție privind poziția orală, cu o

prohibiţie totemică vegetală, mâncatul mărului declanşând apariţia apetitului sexual.

Cele două puncte consacrate de pe hărţile creştine – Ierusalimul şi Paradisul terestru – erau aşadar situate pe raza simbolică a discului terestru, ce merge de la centru la extremitatea orientală a lumii, de la buricul la capul trupului cosmic. Într-adevăr, în toate povestirile medievale ale unor peregrinări sau călătorii întreprinse de călugări şi misionari, cavaleri şi diplomaţi, comercianţi şi aventurieri, fie ei reali sau fictivi, cele două puncte sunt cuplate în mod inextricabil. Cei care doresc să se întoarcă la grădina Edenului, închisă după păcatul lui Adam, trebuie să treacă mai întâi pe la Ierusalim, unde Christos a mântuit natura umană căzută. Astfel, într-o interpretare psihogeografică, raza de la Ierusalim la Eden, de la ombilicul la capul Christosului cosmic, marchează progresia de la existenţa şi hrănirea uterină (prin cordonul ombilical) la hrănirea orală a copilului proaspăt născut (pe gură).

Următorul stadiu din schema lui Freud este cel anal. Pentru a-i găsi un corelativ geografic pe hărţile T-O, trebuie să coborâm până în emisfera occidentală, sub Ierusalim, în Europa. Într-o interpretare teologică, acest parcurs descendent este chiar drumul pe care Adam şi Eva şi urmaşii lor au ieşit din grădina divină şi au început să populeze *oecumena*. Într-o interpretare fiziologică simbolică, el este şi traseul digestiv prin care mărul mâncat de protopărinţi s-a transformat, printr-o complexă evoluţie internă, dintr-un fruct comestibil tentant într-un reziduu decrepit. Această traiectorie anatomică digestivă corespunde călătoriei teologice a omului de la puritate la corupţie, de la imortalitate la damnare, de la starea adamică la condiţia postlapsară, de la Paradis la Infern.

Un echivalent geografic al poziţiei anale poate fi găsit în scrierile lui Antoine de La Sale, un scriitor din secolul al XV-lea care a semnat mai multe cărţi educative şi distractive pentru patronii săi italieni şi francezi. În *Paradisul Reginei Sibila*, Antoine de La Sale a compilat mai multe surse scrise şi orale asupra aşa-numitei peşteri a Sibilei, o grotă magică din sudul Italiei. Aşa cum se întâmplă cu toate tratatele epocii, La Sale doreşte să treacă în revistă toată ştiinţa tradiţională, astfel încât îşi începe cartea cu o vedere panoramică a întregii lumi. Ca şi în cazul hărţii din Ebstorf, viziunea lui La Sale este antropomorfizantă, discul terestru fiind conceput ca un trup cosmic. Pe această hartă umană, peştera reginei Sibila apare ca opusul sau contrapartea Paradisului terestru.

Grota magică este evident o temă păgână, în care tradiţia greco-latină a peşterilor de incubaţie şi iniţiere (precum cea a eroului

arhaic Trofonios) este combinată cu mitologiile celtice și germanice asupra regatelor feerice subterane în care se poate intra prin falii și fântâni vrăjite. Atunci când a moștenit aceste teme, creștinismul le-a satanizat, identificând lumea subterană cu Iadul și pe locuitorii ei cu demonii și cu oamenii damnați. Aceasta înseamnă că regina Sibila și suita ei sunt o populație de feerie, care a căzut pradă, prin prisma acestei *interpretatio christiana*, unui fel de blestem sau damnare.

Având în vedere că Europa, din Italia până în Irlanda, era plină de asemenea rămășițe ale religiilor păgâne, Antoine de La Sale a conceput o metaforă anatomică a lumii, în care Paradisul terestru corespunde capului și gurii trupului cosmic, în timp ce peșterile magice europene reprezintă intestinele și anusul. Iadul, spune el, este așezat la capătul corpului format de pământ, într-un loc unde toată murdăria, toate deșeurile și duhorile celor patru elemente se adună la un loc. Aici locuiesc dușmanii lui Dumnezeu, care au fost condamnați, din cauza mândriei lor, să trăiască în fundul Iadului[23]. Mai exact, în concepția lui La Sale, în Europa există două intrări către intestinele infernale. Una este Purgatoriul Sfântului Patrick, în Irlanda, iar cealaltă este reprezentată de insulele vulcanice Stromboli și Vulcano, dintre Italia și Sicilia. Aceste porți către Iad corespund simbolic anusului trupului cosmic, La Sale asociind Infernul cu Cloaca.

În sfârșit, după pozițiile orală și anală, al treilea stadiu din schema lui Freud, cel genital, își face și el apariția pe hărțile fantastice ale modernității timpurii. Voi exemplifica acest tip de proiecții sexuale cu o călătorie extraordinară (*extraordinary voyage*, *voyage extraordinaire*) din secolul al XVIII-lea, scrisă de Thomas Stretzer, *A New Description of Merryland*[24]. Povestirea, îmbinând ironia și ascuțimea de spirit cu pornografia, respectă toate protocoalele discursive ale jurnalelor de călătorie și ale utopiilor epocii. Autorul pretinde că este, dacă nu descoperitorul, cel puțin un asiduu vizitator al țării fericite numite Merryland. În legătură cu acest ținut, el se întreabă de ce, deși „vechii academicieni, peripateticieni și stoici îl cunoșteau foarte bine", nu apare pe hărțile geografilor moderni. Merryland este astfel descrisă pe patternul insulei utopice, dificil sau chiar imposibil de localizat pe mapamonduri. Descrierea lui Stretzer imită și parodiază îndeaproape Utopia lui Thomas Morus și urmașii săi ulteriori.

Alegoria antomică devine rapid evidentă, mai ales atunci când cititorul face efortul de a completa diferitele „toponime" cu vocalele lipsă:

> *Merryland […] is situated in a law part of the continent, bounded on the upper side, or to the northward, by the little mountain called MNSVNRS, on the East and West by Coxasin and Coxadext, and on the South or lower part it lies open to the Terra-Firma* (Merryland […] este situat în partea

de jos a continentului, fiind mărginit în partea de sus, sau către nord, de micul munte numit MNSVNRS, către est și către vest de Coxasin și Coxadext, iar către sud, în partea de jos, se deschide spre Terra-Firma).

Tot la nord, spune naratorul, se află

two other pleasant little mountains, called BBY […]; on the top of each is a fine fountain, that yields a very wholesome liquor much esteemed, especially by the younger sort of people (doi alți mici munți foarte plăcuți, numiți BBY […]; în vârful fiecăruia se află câte un izvor din care țâșnește o băutură foarte hrănitoare mult apreciată de către oamenii foarte tineri).

Merryland is well water'd by a river, which takes its rise from a large reservoir or lake in the neighborhood called VSCA, and discharges itself with a most impetuous current and fearful cataract towards the Terra-Firma near the entry of the great Gulph (Merryland este bine irigat de către un râu, care ia naștere dintr-un mare rezervor sau lac din apropiere numit VSCA, și se varsă cu un curent puternic printr-o cascadă impetuoasă către Terra-Firma în apropiere de intrarea în Marele Golf).

Explorarea psihogeografică avansează cu descrierile unui *spacious CANAL* care curge prin mijlocul ținutului, a celor două forturi care îl străjuiesc – numite LBA –, a metropolei numite CLTRS, a fortăreței NMPH, a Marii Trezorerii – sau Depozit numit UTRS sau a pământului – numită HMN,

about which there have been great controversies and disputes among the learned, some denying there ever was such a place (care a provocat numeroase controverse și dispute printre învățați, unii susținând că acest loc nu a existat niciodată).

În sfârșit, nu mai este necesar să precizăm că acest brav explorator al regatului Merryland se cheamă Roger Phfuquewell. În mod evident, avem de-a face cu o variațiune libertină pe tema Țării Cocagne, văzută însă nu ca un Paradis alimentar (o fantezie orală), ci ca un *Paradise of pleasure, and Garden of delight* (o fantezie sexuală).

S-ar părea, astfel, că principalele puncte cardinale ale hărților premoderne corespund unor proiecții ale pozițiilor topice definite de Freud, ombilicală sau uterină, orală, anală și genitală. Călătoriile pe mapamondurile „vrăjite" ale Evului Mediu și Renașterii sunt, la un nivel subliminal, niște explorări ale imaginii corpului uman. Fiecare dintre aceste puncte psihogeografice au inspirat câte un corpus de texte, descriind diferite tipuri de aventuri inițiatice și călătorii extraordinare.

Căutarea Paradisului terestru situat în Extremul Orient a început în literatura anahoreților din deșertul Egiptului, cum este Sfântul Macarie și discipolii săi, pe la sfârșitul secolului al IV-lea e.n. Tema a fost impusă și dezvoltată într-o scriere din secolul al VIII-lea –

numită *Iter ad Paradisum* (*Călătoria la Paradis*) – intercalată în saga descriind călătoria lui Alexandru cel Mare în Asia, unul dintre textele cele mai circulate din primul mileniu al erei creştine. Ea a fost adoptată şi de către călătorii reali sau fictivi în Orient din perioada păcii mongolice (*pax mongolica*), de la Odoric din Pordenone şi Marco Polo la Jean Mandeville şi Jean Witte de Hesse[25].

Coborârile imaginare în măruntaiele infernale ale pământului, deşi constituiau o temă recurentă în miturile antice, au fost impulsionate, începând cu secolele al VIII-lea şi al IX-lea, de preluarea legendelor celtice irlandeze în cadrul literaturii latine medievale. Purgatoriul Sfântului Patrick din Irlanda de Nord a devenit ţelul călătoriilor unei serii de cavaleri şi aventurieri care căutau faima sau mântuirea, provenind din Anglia până în Ungaria, din Spania până în Islanda[26]. La sfârşitul Evului Mediu, scrierea lui Antoine de La Sale, *Paradisul Reginei Sibila*, este simptomatică pentru interesul renăscut faţă de peşterile de magie, cum erau cele de la Visignano şi Norcia (în Italia), sau cele de la Toledo, Sevilla şi Salamanca (în Spania), ale căror vechi ritualuri de incubaţie şi divinaţie hrăneau din plin imaginaţia magilor renascentişti.

În sfârşit, călătoriile iniţiatice au dobândit o dimensiune sexuală în cadrul genului modernist timpuriu al călătoriilor extraordinare şi utopice. În unele dintre aceste texte, imaginaţia genitală este încă ambiguă, precum în pamfletul lui Thomas Artus *Isle des Hermaphrodites* (1605) sau în romanul lui Gabriel de Foigny *Les Aventures de Jacques Sadeur ou La Terre australe connue* (1676). Fantasmele sexualităţii feminine au continuat o vreme să fie cenzurate sau asimilate imaginii masculinizate a amazoanelor, fapt vizibil în piese precum *Les femmes militaires* a lui Louis-Rustaing de Saint-Jory (1735) sau *La nouvelle colonie ou La ligue des femmes* a lui Marivaux. Însă pe măsură ce mentalitatea libertină câştiga teren în cultura europeană, reveriile sexuale încep să-i bântuie pe autori precum Paul Tallemant cu al său *Voyage de l'Isle d'Amour* (1663), şi Gabriel-François Coyer, cu a sa *Découverte de l'Isle Frivole* (1751), pentru a culmina cu descoperirea de către Bougainville a „insulei lui Venus" în Tahiti.

În locul unei concluzii finale, aş vrea să atrag atenţia că aceste exemple de opere şi corpusuri de texte înfăţişând călătorii psihogeografice s-au impus de-a lungul celor două milenii ale culturii europene creştine într-o anumită ordine sau progresie. Simon Magul şi reveriile gnostice asupra Paradisului conceput ca un uter matern acoperă începutul primului mileniu. Călătoriile miraculoase către Paradisul oriental, situat în „capul" Christosului cosmic, s-au dezvoltat în a doua jumătate a primului mileniu şi în primele secole ale celui

de-al doilea. Coborârile în peșteri magice și purgatoriale au făcut subiectul unor narațiuni începând cu secolul al VIII-lea irlandez până la sfârșitul Renașterii (când au fost cenzurate de Contra reformă). În sfârșit, călătoriile imaginare prin utopiile sexuale au devenit posibile în literatura modernă timpurie până în Iluminism.

Ar fi foarte tentant de văzut în această dispunere istorică a questelor narative un fel de progresie freudiană a culturii europene, de la starea copilăriei la cea a maturității libidinale, corpusurile respective de texte fiind expresiile trecerii prin stadiile ombilical sau uterin, oral, anal și genital. Există totuși riscul ca o asemenea amplificare sau generalizare a psihogenezei individului la evoluția unor colectivități și civilizații să fie hazardată și greu de argumentat chiar și pentru cel mai dedicat psihanalist.

Note

1. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977 ; *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
2. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, traducere de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, București, 1994.
3. André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, vol. II, „La mémoire et les rythmes", Albin Michel, Paris, 1956, pp. 162 *sqq*.
4. Abel Rey, *La science dans l'Antiquité*, vol. II, „La jeunesse de la science grecque", Paris, 1933, pp. 188-189 ; Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque : Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Klincksieck, Paris, 1953, p. 20.
5. Françoise Dolto, *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Seuil, Paris, 1981 ; *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, vol. II, Seuil, Paris, 1985 ; Maud Mannoni, *L'enfant, sa „maladie" et les autres*, Seuil, Paris, 1967.
6. Tom Conley, *The Self-Made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londra, 1996, p. 2.
7. *Ibid.*, pp. 7-11.
8. Sigmund Freud, *Opere III. Psihanaliză și sexualitate*, traducere, eseu introductiv și note de Leonard Gavriliu, Editura Științifică, București, 1994, pp. 116-119 și *passim*.
9. *Apud* A.J. Wensinck, *The Ideas of the Western Semites Concerning the Navel of the Earth*, Johannes Müller, Amsterdam, 1916, p. 19.
10. Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992, pp. 345 *sqq*.
11. Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, 1978.
12. Tom Conley, *op. cit.*, pp. 10-11.
13. Corin Braga, *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, Harmattan, Paris, 2004, pp. 19-52.

14. Ioan Petru Culianu, *Gnozele dualiste ale Occidentului*, traducere de Thereza Petrescu, Nemira, București, 1995 (ed. a II-a, Editura Polirom, Iași, 2002).
15. *Apud* Frank E. Manuel și Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1979, p. 43.
16. C.G. Jung, *Collected Works*, vol. 9, „The Archetypes and the Collective Unconscious", Princeton University Press, Princeton, Bollingen Series nr. XX.
17. E. Neumann, *The Great Mother : An Analysis of the Archetype*, Routledge& Kegan Paul, Londra, 1955.
18. C.G. Jung, C. Kerényi, *Copilul divin, Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei)*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994; C. Kerényi, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, Schocken Books, New York, 1977.
19. Mircea Eliade, op. cit., pp. 229-250.
20. C.G. Jung, *Collected Works*, vol. 5, „Symbols of Transformation".
21. Venerabilis Beda, *Quaestiones super Genesim*, în *Patrologiae latinae*, vol. 93, col. 267-268.
22. Petru Comestor, *Historia scholastica*, XIII, în *Patrologiae latinae*, vol. 198, col. 1075.
23. Antoine de La Sale, *L'Excursion aux îles Lipari*, în *Le Paradis de la reine Sibylle*, prefață de Daniel Poiron, traducere și postfață de Francine Mora-Lebrun, Stock, Paris, 1983, p. 66.
24. An. [Thomas Stretzer], *A New Description of Merryland, Containing a Topographical, Geographical, and Natural History of that Country*, tipărită și vândută de J. Leak la Bath, și de E. Curll, la Pope's Hean Rose-street Covent-Garden, 1741.
25. Corin Braga, *op. cit.*, cap. II, III, IV.
26. A se vedea Michael Haren și Yolande de Pontfarcy, *The Medieval Pilgrimage to St. Patrick's Purgatory. Lough Derg and the European Tradition*, Clogher Historical Society, Enniskillen, 1988.

Capitolul 5

„Gândirea vrăjită” a exploratorilor

Ultimul dintre principiile nonempirice care au stat la baza hărţilor premoderne (ceea ce nu înseamnă că el nu continuă să aibă o influenţă obscură, dar la fel de insidioasă şi în geografia modernă) este cel ideologic. Relatările de călătorie şi mapamondurile ce reflectau informaţiile călătorilor şi influenţau apoi, la rândul lor, relatările unor noi exploratori, pun foarte bine în evidenţă o dimensiune ideologică a viziunii pe care europenii şi-o făceau despre lumile noi descoperite. După cum arată Vincent Fournier, discursurile asupra necunoscutului ridică o problemă de imagologie:

> enunţarea povestirii de călătorie (deicticele care marchează şi subliniază diferitele moduri ale subiectului în timp şi în spaţiu) este un veritabil enunţat cultural (ideologic). Prin ea tranzitează un discurs social banalizat care va „coloniza” spaţiul străin[1].

Reprezentarea celuilalt, a străinului, depinde de stereotipurile culturale ale exploratorului. Acesta investeşte imaginile alterităţii cu energie afectivă şi sensuri simbolice, într-o tentativă inconştientă de a le reduce la imagini ale sinelui. Fiecare epocă îşi proiectează propria *Weltanschauung* asupra teritoriilor şi civilizaţiilor pe care le descoperă, fiecare mişcare culturală îşi imprimă propriile scopuri fantasmatice asupra exploratorilor pe care îi trimite dincolo de contururile sale geografice.

Departe de a fi relatări „obiective”, naraţiunile de călătorie – reale sau fictive – au fost şi sunt nişte documente interioare, care depun mărturie asupra mecanismelor de formare a conştiinţei de sine prin confruntarea cu Celălalt, asupra proceselor de proiecţie a imaginilor depreciative, dar şi de introiecţie a celor flatante, asupra resorturilor mentalităţii eurocentrice. Conjugând metodele literaturii comparate, ale psihogeografiei, imagologiei şi istoriei mentalităţilor, am putea descoperi în istoria omului european un material revelator pentru o reflecţie analitică asupra rădăcinilor intoleranţei şi neînţelegerii interculturale. În capitolul de faţă, îmi propun să analizez aceste fenomene, aşa cum apar în literatura exploratorilor renascentişti.

Căutarea Indiilor și a Paradisului terestru

Scopul prim al explorărilor Renașterii a fost găsirea unei căi de acces spre Indii. Armatorii sperau să deschidă drumuri alternative spre Orient pentru a restabili comerțul cu mirodenii, pe care apariția Islamului îl întrerupsese. Pe hărțile foarte imprecise ale Evului Mediu, Indiile ocupau un sfert sau chiar o treime a lumii cunoscute. Ele se întindeau de la Nil, incluzând Etiopia și estul Africii, până în extremitatea orientală a Asiei, unde se afla Paradisul terestru. Acest imperiu gigantic se credea că este condus de Preotul Ioan, un rege-pontif mitic a cărui legendă a fost impusă de un fals celebru din secolul al XII-lea adresat Papei și regelui Franței, așa-numita *Scrisoare a Preotului Ioan*. Bazându-se pe niște vagi informații asupra unor conducători creștini (de confesiune nestoriană) din Asia, precum și asupra regatului creștin din Etiopia, europenii au încercat timp de mai multe secole să intre în contact cu acest rege-preot în care vedeau un posibil aliat împotriva musulmanilor. Se credea că bogăția și puterea sa militară erau uriașe, comparabile doar cu cele ale Marelui Han, alt aliat potențial, al cărui imperiu ocupa cealaltă jumătate a Asiei, din nordul Europei, prin Tartaria, până în China. Izolat în centrul *oecumenei* prin formidabila alianță dintre Europa, Marele Han și Preotul Ioan, Islamul urma să fie strivit rapid și alungat definitiv din Țara Sfântă.

Desigur, aceste proiecte de alianță erau mai degrabă fantasmatice. De-a lungul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea, suveranii Europei au trimis mai multe misiuni diplomatice (Ioan de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck, Odoric din Pordenone etc.) la succesorii lui Genghis-Han[2]; chiar și Columb va pleca în expediția spre „Indii" purtând scrisori de acreditare către Marele Han. Dar dacă Imperiul Mongol exista în realitate, Imperiul Preotului Ioan era mai greu de localizat pe hărți. Și asta deoarece sub numele regelui-preot fuseseră așezate nimic altceva decât Indiile fabuloase din geografia antică și medievală! Pe hărțile T-O și pe sferele zonale, Indiile sunt regiunea cea mai îndepărtată de Europa. Jean Mandeville le situează la antipozii Angliei. Ele se află în proximitatea Paradisului terestru, fiind deci ținuturile cele mai apropiate de locul Creației și de momentul Facerii. Prin urmare, în Indii pot fi întâlnite formele de viață cele mai primitive, cele mai monstruoase, dar și cele mai pure și necorupte. A călători spre Indii însemna a plonja în necunoscut. Dacă am vedea în mapamondurile epocii niște corelativi obiectivi ai psihicului european, atunci Indiile ar corespunde inconștientului colectiv. Imaginația europenilor își relega în Indii toate fantasmele, visele și coșmarurile.

Călătoria spre Orient

În principiu, se poate ajunge în Indii pe două căi : mergând fie spre est, fie spre vest, fie pe uscat, fie pe ocean.

Modelul călătoriei terestre spre Orient a fost fixat de corpusul de legende referitoare la Alexandru cel Mare. În Antichitate, biografia împăratului macedonean a fost povestită şi rescrisă de istoriografi precum Ptolemeu Soter, Clitarh, Diodor, Quintus Curtius, Plutarh, Arian[3]. În secolul al III-lea al erei creştine, un scriitor din Alexandria, care şi-a luat ca pseudonim numele de Calistene, unul dintre camarazii lui Alexandru, a scris un *Roman al lui Alexandru* în care schiţează mitul eroului, ce va fi moştenit de Evul Mediu[4]. Romanul lui Pseudo--Calistene are un scop apologetic. Scriitorul îşi propune să sporească prestigiul cetăţii printr-o eroizare a întemeietorului ei. Alexandru este divinizat folosind simbolurile cultului eroilor din civilizaţia antică. Expediţiile sale militare sunt valorizate ca o questă iniţiatică a imortalităţii eroice. Alexandru capătă profilul atât al unui cuceritor războinic, cât şi al unui explorator mistic. Voletului istoric al cuceririi Orientului Mijlociu prin arme, apologistul îi adaugă un volet mitic – cucerirea Indiilor prin cunoaştere. Explorarea fantastică a regiunilor inaccesibile şi necunoscute ale lumii devine în roman o modalitate de cartografiere a zonelor de umbră ale sinelui. Fascinaţia pe care *Romanul lui Alexandru*, în numeroasele sale reelaborări medievale, a exercitat-o asupra cititorilor (timp de secole, a fost cel mai citit text, după Biblie) pare să se fi datorat şi participării empatice pe care o suscita, şi procesului de autocunoaştere pe care îl declanşa prin intermediul imaginilor mitice. Aventura eroului macedonean era grefată pe constelaţiile de simboluri prin care gândirea colectivă explora necunoscutul. Pseudo-Calistene cuprinde în naraţiunea sa aproape toate stereotipiile imaginare ale geografiei sacre, ale antropologiei exotice şi ale zoologiei şi biologiei teratologice culese din tratatele lui Herodot, Megastene, Ctesias, Strabon, Pomponius Mela, Pliniu, Solinus şi alţi eruditi din Antichitate.

Scopul questei protagonistului este dobândirea nemuririi. Mai multe imagini şi simboluri din legendă, cum sunt izvorul tinereţii sau mărul din grădina lui Dumnezeu, trimit la ideea de viaţă veşnică. Încoronarea questei lui Alexandru o reprezintă tentativa de cucerire a Paradisului terestru, povestită într-un episod numit *Iter ad Paradisum* (*Călătoria la Paradis*), care a circulat la început separat şi abia ulterior a fost integrat în roman. Pe hărţile medievale, dincolo de Indii se găseşte muntele grădinii biblice a Edenului. După ce a

străbătut și a cucerit întreaga *oecumenă*, Alexandru ajunge la capătul lumii fizice, în pragul împărăției de dincolo. Dar aici, un zid de netrecut, precum și o interdicție expresă îl opresc din elanul său de conchistador, eroul trebuind să-și recunoască limitele[5]. Rațiunile teologice ale interdicției puse oamenilor de a se întoarce în Eden în Cartea Facerii vor fi clarificate într-un alt grup de legende medievale, avându-i ca protagoniști pe Sfântul Macarie și pe alți călugări plecați în căutarea Paradisului terestru[6].

Informațiile fantastice asupra Indiilor, vehiculate în Antichitate, au fost reluate, modificate, amplificate, transformate și adaptate de către enciclopediștii și compilatorii din Evul Mediu. Marile *summae* ale lui Isidor din Sevilla, Beda Venerabilul, Albert cel Mare, Roger Bacon, Jacques de Vitry, Vincent de Beauvais, Brunetto Latini, Pierre d'Ailly aveau ambiția de a aduna la un loc și de a clasifica toate cunoștințele geografice, fizice, biologice, istorice și astronomice ale epocii. În această tradiție se înscrie și *Scrisoarea Preotului Ioan*[7]. Document falsificat cu un scop politic (pentru a-i face propagandă Papei în confruntarea cu Împăratul), epistola așază Indiile fabuloase sub conducerea nu mai puțin fabuloasă a Preotului Ioan. În regatul acestuia sunt adunate la un loc toate *mirabilia* din bestiarele, lapidarele, cosmografiile și hagiografiile care obsedau imaginația medievală. Autorul trece în revistă animale mai mult sau mai puțin reale : *olifans*, dromaderi, cai albi, boi sălbatici cu șapte coarne, urși albi, „*lyons moult estranges*" roșii, verzi, negri și albi, asini sălbatici, „*lièvres sauvaiges grans comme ung mouton*", „*chevaulx vers qui ont deux petites cornes*", „*griffons qui portent bien ung beuf ou ung cheval en leur nid*", *yllerioni* („*oyseaulx lesquelz ont seignourie sur tous les autres oyseaulx du monde et ont couleur de feu et leurs helles sont tranchantes comme rasoirs*"), tigri („*oyseaulx [!] de sy grant force et vertus qu'ilz emportent bien ung homme tout armé et son cheval*"), licorne verzi, negre și albe („*qui occisent le lyon aucunes foys*"), fenix („*de ses cendres se congrue un ver et puys retourne ung oyseau*") și salamandre („*vers qui ne pèvent vivre sans feu*").

Naratorul enumeră apoi o serie de ființe cvasiumane : „*une manière d'omme qui sont cornuz lesquelz n'ont que ung œil devant et troys ou quatre derrière*", antropofagi („*des gens qui ne vivent fors que de chair crue d'ommes et de femmes et de bestes*", *hippopozi* („*gens qui ont les piez rons comme un cheval, aux tallons derrière*"), amazoane („*qui habitent une terre appelé Feminie la Grant*"), *pytici* și pigmei care, încă de la Herodot, se războiesc cu berzele, sagitari („*sont depuys la sainture en amont en forme d'omme, et contre bas en forme de cheval*"), uriași care aveau în vremuri mai bune șaizeci de coți înălțime

(aproximativ douăzeci de metri), dar astăzi nu mai au decât douăzeci (adică șapte metri), cinocefali combinați cu ihtiofagi și troglodiți (*„gens qui ont corps d'omme et la teste de chien, ne l'on peut entendre leur langage et sont bons pescheurs, car ilz entrent au plus parfons de la mer et sont ung jour sans yssir dehors, et prennent de telz poyssons qu'ilz veulent, et viennent tous chargez en leurs maisons qui sont soubz terre*").

Nu lipsesc nici curiozitățile fizice, mai ales hidrografice: o mare de nisip, agitată de valuri, ce nu poate fi traversată, dar în care pot fi pescuiți pești delicioși; o fântână din care cel care *„peut en boire de l'eaue troys foys à jun, il n'aura maladie de trente ans, et quant il aura beu il lui sera avis qu'il ait mangé toutes les meilleures viandes et espices du monde*"; un râu plin de pietre prețioase, care curge atât de rapid, încât nu poate fi traversat, cu excepția sâmbetei, când se odihnește. Multe dintre pietrele prețioase au virtuți magice: una produce un frig puternic, alta o mare căldură, o alta temperează excesul de căldură sau de frig, una luminează în timpul nopții, alta produce întuneric în plină zi, pietre ce transformă apa în lapte sau în vin, pietre care momesc peștele și vânatul, o piatră ce scoate flăcări dacă este udată în sânge de leu ș.a.m.d.

Ne-am aștepta ca astfel de informații să rămână închise în cărțile de ficțiune și de plăcută petrecere a timpului (*deleigtage*) sau măcar în tratatele geografilor de cabinet. Dar ele apar și în relatările unor călători adevărați în Asia. Rase monstruoase sunt evocate de Ioan de Plan Carpin (trimis în 1245 de către papa Inocențiu al IV-lea la mongoli), de Guillaume de Rubrouck (mandatat în 1253 de regele Ludovic al IX-lea), de Odoric din Pordenone (franciscan în misiune la Marele Han între 1318-1330[8]), în sfârșit, de Marco Polo, în care tradiția a vrut să vadă un fel de *globe-trotter*, deși asupra realității călătoriilor sale în Asia plutesc mai multe îndoieli[9]. Pentru ceea ce văd cu ochii lor, acești călători dau informații geografice, politice, istorice, antropologice și etnografice în general fiabile. Dar imediat ce se pune problema de a interpreta informații primite din auzite, *arrière*-fondul cultural tradițional iese la suprafață. Astfel încât iată-l pe Marco Polo vorbind despre cinocefali: „Oamenii și femeile au fețe de câine; se roagă la un bou ca la un zeu și îi poartă efigia pe frunte". Sau pe Odoric din Pordenone fabulând asupra antropofagilor:

> Carnea unui om, dacă este gras, e consumată la ei așa cum e consumată la noi cea de bou. Negustătorii care ajung în țara aceasta duc cu ei oameni grași pe care îi vând ca și cum ar fi vorba de porci, și aceștia sunt imediat omorâți și mâncați.

Acolo unde etnologii actuali ar vedea ingerarea ritualică a cărnii umane pentru preluarea puterii magice a mortului, Odoric vede o activitate calchiată după abatoarele europene.

Cea mai mare sinteză epică a călătoriilor medievale spre Orient este cartea lui Jean Mandeville, gentilom englez și mare voiajor prin Asia, deși critica actuală tinde să-l considere mai degrabă un burghez francez, Jean de Bourgogne, locuind la Liège, profesor de medicină și mare explorator… de cabinet[10]. Compilând enciclopediile și relatările de călătorie contemporane, Mandeville a oferit o imagine (*imago*), oglindă (*speculum*), un „curios tabel sinoptic al lumii" (Xavier Walter). El a făcut într-un anume fel bilanțul întregii gândiri geografice a Evului Mediu, ceea ce i-a atras o mare stimă (Cristofor Columb îl considera o autoritate), ce s-a menținut până în secolul al XVII-lea, când au început să apară îndoieli în privința acestui „povestitor de minciuni". Marele scandal și acuza de escrocherie au izbucnit însă abia în secolul al XIX-lea.

Mandeville își construiește cartea pe două volete: o primă parte descrie drumul autorului până la Ierusalim, iar a doua – călătoria sa în Asia îndepărtată. Pentru prima expediție, pe care este posibil ca Mandeville să o fi întreprins el însuși, sunt folosite informații strânse din scrierile de pelerinaj și ghidurile de pelerini din epocă, cum ar fi Eugesippus (*Tractatus de distanciis locorum Terrae Sanctae*), Jean de Würzburg, (*Descriptio Terrae Sanctae*), Burchard de Mont Sion (*Descriptio Terrae Sanctae*), Albert d'Aix (*Historia Hierosolymitana*) și, cu precădere, Guillaume de Boldensele (*Liber de quibusdam ultramarinis partibus*). În ceea ce privește partea a doua, Mandeville își clonează călătoria de cabinet pe relatările lui Odoric din Pordenone, Ioan de Plan Carpin, Guillaume de Rubrouck și Marco Polo. După cum se vede, materialul narativ este desfășurat pe geografia sacră a creștinismului medieval. Prima călătorie este un pelerinaj pios la Ierusalim, „buricul pământului". Prin aceasta, Mandeville revizitează istoria sacră a crucificării lui Iisus, sacrificiu ce răscumpără căderea lui Adam și a Evei. După ce păcatul originar este astfel răscumpărat simbolic, Mandeville poate începe cea de-a doua călătorie inițiatică – spre Paradisul terestru din Orientul Îndepărtat. Desigur, călătorul nu va atinge acest centru sacru nu doar din respect față de dogma închiderii Edenului, ci și pentru a nu încălca pactul de veridicitate:

> Nu aș putea să vă vorbesc corect despre Paradisul terestru; regret faptul că nu am ajuns până acolo, dar, oricum, nu aș fi fost demn să fiu primit în el. Dar am să vă povestesc mai bine ceea ce mi-au spus despre el oameni de încredere.

Chiar dacă nu are curajul să afirme că ar fi vizitat grădina lui Dumnezeu, Mandeville nu se privează în schimb să relateze tot felul de miracole pe care le-ar fi văzut pe parcurs, prin Indiile fabuloase. El face în felul acesta o panoramă retrospectivă (care amestecă realul cu imaginarul) a tuturor minunilor ce bântuiau imaginaţia europenilor de la sfârşitul Evului Mediu: fete-dragon, femei locuite de şerpi pe care soţii le oferă spre deflorare trecătorilor, fenixul, amazoane, Gog şi Magog, *sciapozi*, diamante care se înmulţesc prin procreaţie, o stâncă magnetică ce provoacă eşecul tuturor corăbiilor cu montură de fier, fântâna tinereţii, peşti care se aruncă pe ţărm pentru a fi culeşi de pescari, troglodiţi, cinocefali, antropofagi, ciclopi, *blemmyes*, *pytici*, hermafrodiţi, Valea Periculoasă, marea de nisip, *bragmani*, grifoni, furnici păzitoare de aur (mari cât câinii), crocodili, *orafles* (girafe), cameleoni mari cât iezii, *leoranc*-ul şi *odenthos*-ul etc. La Jean Mandeville, „gândirea vrăjită” atinge apogeul.

Călătoria spre Occident

În secolul al XV-lea, prin redescoperirea hărţilor lui Ptolemeu şi perfecţionarea globurilor şi a mapamondurilor, precum şi a vaselor şi instrumentelor de navigaţie, Europa începe să caute noi căi de a ajunge în India. Portughezii sfârşesc prin a descoperi ruta Sudului, presupunând circumnavigaţia Africii. Spaniolii – şi, mai apoi, francezii şi englezii – explorează ruta Apusului, presupunând traversarea Oceanului.

Aşa cum călătoriile spre Orient urmau modele clasice, călătoria spre Occident are şi ea un prototip mitic. Este vorba de călătoriile maritime iniţiatice întreprinse de eroi şi de călugări legendari din Irlanda păgână şi, mai apoi, creştină. În „materia Irlandei” (*matière d'Irlande*), în limba celtică sau în latină, apare o clasă epică de povestiri invocând peregrinări pe mare: aşa-numitele *immrama*. Obiectivul acestor queste nautice sunt corespondentul celtic al Insulei Fericiţilor din mitologia greco-latină, şi anume Mag Mell (Câmpia Fericiţilor) sau Avalon (Insula Merelor).

Protagoniştii *immramelor* pornesc în expediţie din diverse motive, care nu sunt neapărat legate de căutarea imortalităţii. Cei trei fraţi Hui Corra (în *Călătoria fraţilor Hui Corra*) pleacă pe mare pentru a ispăşi masacrele pe care le-au comis printre creştinii din regiunea lor. Mael Duin (în *Călătoria bărcii lui Mael Duin*) îi caută pe asasinii tatălui său, care locuiesc pe o insulă din ocean. Bran (în *Călătoria lui Bran spre Insula Femeilor*) este invitat la călătorie de o apariţie misterioasă – o femeie care îl invită să o întâlnească pe o insulă

magică. Snegdus şi Mac Riagla (în *Călătoria lui Snegdus şi Mac Riagla*) sunt călugări de la Mănăstirea Sfântului Colomban, care se hotărăsc să întreprindă o *ailithre* (*peregrinatio pro amore Dei*), un pelerinaj în cinstea lui Dumnezeu. În sfârşit, Sfântul Brendan, protagonistul celui mai cunoscut *immram* (*Navigatio Sancti Brendani Abbatis*), ia calea apelor pentru a căuta Paradisul terestru[11]. Gradaţia scopurilor acestor călătorii, aşa cum le-am ordonat aici, urmăreşte procesul de creştinare a temei păgâne a questei iniţiatice.

Toţi aceşti navigatori rătăcesc pe ocean şi se opresc din insulă în insulă. Ei abordează rând pe rând diverse pământuri miraculoase, locuite adeseori de fiinţe nonumane: furnici uriaşe, cai monstruoşi, mistreţi de foc, oameni cu cap de câine, de pisică, de porc, uriaşi, ciclopi, fierari înspăimântători (căpcăuni), demoni etc. Aceste insule sunt în afara coordonatelor spaţio-temporale obişnuite; în ele se produc fenomene stranii şi inexplicabile. Într-o insulă, culoarea animalelor sau a oamenilor se schimbă din alb în negru, şi invers; o alta este străbătută de un fluviu suspendat ca un curcubeu, în care se poate pescui cu lancea deasupra capului. O alta este suspendată pe un piedestal, iar alta are forma unei uriaşe coloane de argint. Într-un alt astfel de loc se află un castel nelocuit, păzit de o pisică, unde masa îi aşteaptă pe călători gata pusă. O altă insulă este locuită de oameni care râd continuu şi a căror veselie îi contaminează definitiv pe călătorii care li se alătură; o altă insulă provoacă efecte invers simetrice, de melancolie şi plâns neîncetat. Pe o insulă cresc mere miraculoase, care se regenerează permanent. Altundeva se află o fântână din care curge apă în zilele obişnuite, sau lapte duminica şi de sărbătorile martirilor şi bere şi vin la sărbătorile apostolilor sau Fecioarei şi la alte solemnităţi.

În *immramele* în care procesul de creştinare a miraculosului celtic este mai avansat, insulele tind să se grupeze în arhipelaguri ce corespund Infernului şi Paradisului. Fraţii Hui Corra ajung pe o mare de capete ce se lovesc unele de altele, apoi întâlnesc o moară infernală, unde sunt măcinate mizeriile lumii noastre şi, mai încolo, condamnaţi care nu au respectat duminica; aceştia sunt obligaţi să călărească un cal de foc, să ducă în spate lemne aprinse sau să fugă continuu, urmăriţi de un tăvălug de foc. Tot ei ajung şi pe o insulă unde cei care nu s-au pocăit în timpul vieţii sunt striviţi de dalele Iadului. Călugării Sfântului Brendan dau ocol unei fierării infernale şi ajung la un munte acoperit de fum, care este chiar gura Infernului. Aici stau de vorbă cu Iuda, care le povesteşte diversele chinuri pe care le suferă în fiecare zi a săptămânii, cu excepţia duminicii, când are parte de milostivirea lui Dumnezeu.

Arhipelagul complementar este constituit din insule paradisiace, locuite cel mai adesea de eremiţi şi de călugări. Mael Duin, fraţii Hui

Corra sau Sfântul Brendan descoperă insule cu penitenţi solitari, insula eremitului şi a lacului tinereţii, insula unui om bătrân care cântă cea mai frumoasă dintre melodiile auzite vreodată, insule cu anahoreţi înveşmântaţi doar în propriul păr alb, insula mănăstirii Sfântului Ailbee etc.

În ceea ce priveşte punctul final al călătoriilor, *immramele* se împart între două teme mitice principale. În povestirile în care domină încă religia druidică, ideea de imortalitate este corelată Insulei Femeilor--zâne. Cei optsprezece membri ai echipajului lui Mael Duin abordează Mag Mell (Elizeul celtic) şi sunt primiţi de regină şi de şaptesprezece fete, cu care urmează să se căsătorească. Dacă rămân pe insulă, nu vor mai îmbătrâni şi nici nu vor muri vreodată. Bran, care locuieşte şi el pe Insula Femeilor timp de un an, descoperă la întoarcerea sa în Irlanda că aici au trecut sute de ani şi că cei care debarcă pe pământ se transformă imediat în cenuşă.

În legendele creştinate, fraţii Hui Corra sau Snegdus şi Mac Riagla se alătură unor sfinţi sau comunităţi de călugări ce locuiesc pe *terra repromissionis sanctorum*, insule pe care Dumnezeu a orânduit să existe credincioşi cărora le-a dat permisiunea de a nu muri până la Apocalipsă (după modelul lui Enoch şi Ilie). În ceea ce-l priveşte pe Sfântul Brendan, acesta caută pe apele Oceanului occidental nimic altceva decât Paradisul terestru. La capătul celui de-al şaptelea an de călătorie, el atinge într-adevăr Insula Paradisului, pe care îngerii i-o prezintă într-un fel de vizită ghidată. În acord cu dogma închiderii grădinii Edenului, expediţia se opreşte la poarta Paradisului celest, unde nimeni nu poate intra în timpul vieţii, iar Sfântul Brendan se întoarce în Irlanda.

Cristofor Columb şi paradisul american

Toate aceste informaţii privind atât Indiile fabuloase, cât şi insulele magice al Oceanului se regăseau în cosmografiile şi pe mapamondurile şi globurile de la sfârşitul Evului Mediu. Cristofor Columb şi-a proiectat călătoria folosind asemenea hărţi[12]. Plecând de la ipoteza globului terestru, el aprecia că ar putea ajunge în Indii pe calea maritimă, circumnavigând pământul. Deşi planul era inovator, gândirea lui Columb rămâne profund impregnată de imaginarul medieval. Dincolo de scopul declarat al rutelor călătoriilor sale, se întrevede caroiajul sacru al hărţilor T-O. Toate cele trei puncte importante ale axei care descrie istoria biblică a omenirii se regăsesc pe traseul său : Răsăritul (Începutul Lumii), Ierusalimul (Centrul Lumii) şi Apusul

(Sfârşitul Lumii). Într-adevăr, amiralul pleacă spre Extremul Occident pentru a descoperi regiunile fabuloase ale acestui spaţiu (Taprobana, Ofirul, Chersonesul de Aur) şi pentru a accede în acest fel la bogăţii care ar fi permis regilor catolici să finanţeze cruciada de recucerire a Ierusalimului. Este ca şi cum călătoria sa şi-ar fi propus să străbată nu doar jumătate din circumferinţa globului (din Spania în Indii), ci întreaga sa circumferinţă (din Spania la Ierusalim, prin Indii). Columb se pregăteşte nu doar să descopere pământurile bogate în aur ale Asiei, ci şi să-l întâlnească şi să-i înmâneze scrisori de acreditare Marelui Han din Cathay (dinastia mongolă încetase de mai bine de un secol să conducă în China, dar europenii nu ştiau acest lucru). Capitalul astfel obţinut şi alianţa cu succesorul lui Genghis-Han ar fi permis suveranilor spanioli să întreprindă ultima cruciadă, cea care precedă cea de-a doua venire a lui Christos.

Cristofor Columb şi exploratorii care i-au succedat percepeau teritoriile pe care le descopereau prin grila de interpretare a „gândirii vrăjite". De fiecare dată când datele empirice erau insuficiente, vagi, greu de interpretat sau contradictorii, ei făceau apel la reperele stabilite de cosmografiile medievale, decupând realitatea necunoscută după sistemul de simboluri ale gândirii mitice (gândirea „ştiinţifică" nu va apărea decât un secol mai târziu, cu Descartes şi Bacon). Fiind convins (sau dorind să se lase convins) că a ajuns în Indii, Columb descoperă în Americi monştrii din *Romanul lui Alexandru* şi din *Călătoria lui Mandeville*. Astfel, el identifică imediat amazoanele atunci când un „indian" îi povesteşte că Insula Matinino (Martinica) este locuită exclusiv de femei fără soţi. Nu are nici o ezitare în a raporta regilor, în ceea ce priveşte provinciile Cubei, că „una dintre ele se numeşte Avan şi că acolo se nasc oameni cu coadă". Din întâlnirea legendelor şi a practicilor rituale aborigene cu miturile europene asupra ciclopilor, căpcăunilor şi antropofagilor, ia naştere imaginea Canibalului. Localnicii îi povestesc amiralului despre o

> mare insulă (Haiti), locuită de oameni care au un singur ochi în mijlocul frunţii şi de alţii, pe care îi numesc canibali şi care le inspirau o spaimă cumplită. Imediat ce au înţeles că se îndreptau spre această insulă, el [Columb – relatarea este reprodusă de Bartolomé de Las Casas] arată că au fost cuprinşi de spaimă, fiindcă spuneau că oamenii aceia îi vor mânca.

De la întâlnire nu lipsesc nici cinocefalii: „Povesteau [localnicii] că duşmanii lor nu aveau decât un singur ochi şi capete de câine". Atunci când totuşi se arată sceptic, Columb o face doar pentru a combate mitul local cu un mit european:

> În ce îl privește, amiralul era convins că aceștia mint. Bănuiala sa era că în realitate (dușmanii) erau supuși de oamenii Marelui Han, care veneau să-i ia prizonieri.

Cea mai spectaculoasă răstălmăcire pe care „gândirea vrăjită" i-o induce lui Columb a avut loc în cursul celei de-a treia călătorii, când genovezul abordează pentru prima oară nu insulele caraibiene, ci marele continent american. Coborând spre sud cu speranța de a găsi o trecătoare ce-l va conduce direct spre Asia, amiralul trece cu dificultate de un canal „mugind cu un zgomot uriaș", pe care-l numește Golful Balenei (sau Strâmtoarea Dragonului), gândindu-se poate la Jasconius, uriașa balenă pe spatele căreia Sfântul Brendan sărbătorește în mai multe rânduri Paștele, și pătrunde în delta fluviului Orinocco. Impresia că se afla „la capătul Orientului, în locul unde se sfârșesc toate pământurile și toate insulele", insulele paradisiace populate de oameni ducând o viață adamică pe care le întâlnise până atunci, „temperatura extraordinar de blândă" care domnește în Caraibe, masa imensă de apă dulce a Orinoccoului (care trimite la izvorul din care iau naștere cele mai mari patru fluvii din cosmografia medievală), „toate acestea, scrie amiralul, ne oferă indicii foarte clare asupra proximității Paradisului terestru". Poziționându-se de altfel corect pe mapamondurile epocii sale, Cristofor Columb conchide că a ajuns pe țărmul muntelui Edenului. Este atât de convins de acest lucru, încât nu ezită să construiască o teorie cosmografică fascinantă :

> Am ajuns astfel la concluzia că pământul nu este rotund, așa cum se crede. El are mai degrabă forma unei pere, perfect rotunde peste tot, cu excepția locului unde coada ei formează o umflătură ; sau a unui ghem perfect rotund care ar avea într-un punct anume al suprafeței ceva asemănător sfârcului unei femei. Partea care corespunde acestui mamelon este cea mai înaltă și cea mai apropiată de cer ; ea se află sub linia ecuatorială, în interiorul acestei mări numite Ocean, la capătul extrem al Orientului.

Succesorii lui Columb vor rămâne sub puterea aceluiași miraj exercitat de teritoriile necunoscute, deși șocul inițial al descoperirii Noii Lumi începe să scadă progresiv. Confundată la început cu Asia, America moștenește toată gama de *mirabilia* a Indiilor fabuloase. Teologii și erudiții epocii vorbeau de o *translatio imperii* de la est la vest (deplasarea centrului Imperiului european, de la Grecia lui Alexandru la Roma imperială, la Sfântul Imperiu Romano-German și la regatele renascentiste ale Spaniei, Franței și Marii Britanii), urmată de o *translatio studiorum* (mișcare a centrelor de știință către vest) și chiar de o *translatio ecclesiae* (din Lumea Veche, coruptă de erezii, în Lumea Nouă, ținut de o puritate paradisiacă). De fapt,

adevărata translație a fost cea a civilizației occidentale și a *topoilor* ei mitici în lumea proaspăt descoperită. Imaginile, simbolurile, figurile și legendele clasice și creștine sunt proiectate asupra realităților geografice și etnografice ale Americilor. *Mirabilia* europene sunt grefate pe legendele locale, ele se perpetuează în decorurile noi sau dau naștere unor mituri noi, cum sunt cele ale Eldoradoului, Cetății de aur Cibola, Cetății vrăjite a Cezarilor etc.

America de Nord

Privind către nord, mai sus de Caraibele lui Columb, următorul punct de coagulare a fantasmelor și reveriilor paradisiace a fost Florida, „insula înflorită", descoperită de Juan Ponce de Leon în 1512. Conchistadorul se îndrepta spre insula Bimini, cu scopul de a obține o *capitulación* (concesiune) regală asupra unor pământuri proaspăt descoperite. Pe 2 aprilie, în ziua de Florii, el acostează în peninsula nord-americană, botezând-o cu un nume ce reflectă impresia edenică pe care i-o producea. De la populațiile locale, Ponce de Leon află legenda despre „*un rio, o fuente, que decian remoçaba*" („un râu sau un izvor, care se spunea că întinerește"). În *Istoria* sa despre Lumea Nouă, Fernández de Oviedo face un comentariu sceptic – chiar dezabuzat – asupra acestui avatar american al Fântânii Tinereții din *Romanul lui Alexandru* :

> Juan Ponce a armat două caravele și a pornit spre nord, unde a descoperit insulele Bimini, aflate în partea septentrională a Insulei Fernandina, și de aici s-a răspândit acea poveste a fântânii care întinerește și îi transformă pe bătrâni în băieți ; asta se petrecea în anul 1512. Acest zvon era atât de răspândit și de întărit de indienii din părțile acelea, încât căpitanul Juan Ponce și oamenii săi și caravelele lor au zăbovit, cu multe greutăți, mai mult de șase luni în acele insule ca să caute zisul izvor, lucru care a fost o bună glumă din partea indienilor și o și mai mare prostie din partea creștinilor, care au luat-o în serios și au pierdut timpul căutând-o[13].

În nordul Floridei spaniole, Giovanni da Verrazano explorează, la rândul său, un litoral cu o înfățișare paradisiacă. Finanțat de către comercianți și bancheri din Lyon și din Rouen, care îl puseseră în contact cu armatorul Jean Ango din Dieppe, căpitanul florentin ridică ancora în 1523. O furtună care îi lovește în regiunile septentrionale obligă trei dintre cele patru nave să se întoarcă în Europa. Verrazano reia ruta doar cu vasul La Dauphine, acostează în America, în nordul Floridei (în Carolina actuală), explorează fațada atlantică a continentului de-a lungul Virginiei, Delaware, New Jersey – este primul

care prospectează golful viitorului New York – și își încheie călătoria în Terra Nova. Din nefericire, intenția inițială a lui Verrazano și a armatorilor săi, ca și în cazul lui Columb, nu era aceea de a explora un continent nou, ci de a găsi un drum către Cathay. Or, căpitanul mărturisește: „nu mă așteptam să întâlnesc un asemenea obstacol din partea pământului nou pe care l-am descoperit"[14].

Confruntat cu un continent necunoscut, pe care îl numește Francesca și pe care își propune să-l descrie într-o *Relation du voyage de la Dauphine à François Ier, Roi de France*, Verrazano recurge la *topoii* culturii umaniste:

> Copacii au culori atât de variate și pădurile sunt atât de frumoase și de plăcute, încât sunt greu de descris. Și Maiestatea Voastră să nu-și imagineze că seamănă cu Pădurea Hercyniană sau cu amarele singurătăți ale Sciției și ale ținuturilor septentrionale pline de copaci grosolani: pădurile de aici sunt formate și împodobite cu palmieri, dafini și chiparoși și alte specii necunoscute europenilor. Acești copaci emană la mari distanțe arome foarte suave […]. Aerul este salubru, curat și fără excese de cald și frig. În această regiune, și vânturile sunt blânde. Cele care suflă cel mai adesea în timpul verii sunt corusul și zefirul.

După aceste descrieri bucolice și pastorale, lui Verrazano nu îi mai rămâne decât să boteze noile ținuturi cu numele de Arcadia, intrat în modă cu faimoasa operă din 1504 a lui Sannazaro.

În această lume, Verrazano situează o populație care amintește de Vârsta de Aur a culturii clasice. „Rasa aceasta este cea mai frumoasă și cea mai rafinată dintre câte am întâlnit." „Femeile sunt și ele bine făcute și frumoase. Sunt foarte grațioase, au un aer agreabil și un aspect plăcut." „Acești indigeni sunt foarte generoși și dăruiesc tot ceea ce au." „Trăiesc până la adânci bătrânețe și sunt rareori bolnavi." „Credem că nu au nici o religie și că trăiesc în completă libertate, datorită completei lor neștiințe." Inocența preadamică atribuită locuitorilor Noii Lumi va sta la baza imaginii „bunului sălbatic" și a utopiilor de tip deist, care resping ideea de păcat originar.

Mai la nord, este rândul lui Jacques Cartier să exploreze continentul american și să-i impună structurile mentale ale gândirii vrăjite a europenilor. Între 1534 și 1542, navigatorul din Saint-Malo conduce trei expediții care explorează golful și râul Sf. Laurențiu, urcând până la așezările indiene de la Stadaconé (actualul Quebec) și Hochelaga (Montréalul). Asemenea predecesorilor săi, și Cartier este în căutarea faimoasei „trecători din nord-vest" (prin simetrie cu strâmtoarea Magellan, din sudul Americilor) care să-i permită accesul către Asia. De altfel, conturul Noii Lumi era deocamdată foarte nebulos, geografii

nu reuşiseră să-şi dea seama dacă America de Nord este un continent izolat sau o prelungire a Asiei. Astfel încât, urcând pe râul Sf. Laurenţiu către Hochelaga, Cartier se pare că era convins că această importantă aşezare a huronilor era Cambaluc, capitala Marelui Han din Cathay.

Gândirea vrăjită a lui Cartier se manifestă în primul rând prin choronimele (numele de locuri) pe care căpitanul le atribuie ţinuturilor descoperite. Simbolismul şi limbajul mitic joacă, în aceste cazuri, rolul unor metafore ce oferă cea mai bună aproximare a experienţelor trăite. Analizând *Les représentations du nouveau monde dans les Voyages de Cartier*, Robert Melançon identifică trei stereotipuri mitice pe care exploratorul le aplică Canadei: „deşertul steril şi lipsit de interes", „Edenul de dinaintea păcatului" şi Noua Lume, ca teatru al unor poveşti miraculoase.

„Ţara pustie" este primul ţinut întâlnit de Cartier în această lume aflată dincolo de „Ultima Thule" a anticilor şi de Lumea Nouă a modernilor. Pătrunzând în Golful Sf. Laurenţiu prin strâmtoarea nordică, exploratorul înaintează de-a lungul unei coaste deşertice pe care „*on ne doibt nommer Terre Neuffve mais pierres et rochiers (effarables) et mal rabottez*". Refăcând aceleaşi sinapse şi asociaţii simbolice – precum călugării navigatori irlandezi –, Cartier crede că acest ţinut este „pământul pe care Dumnezeu i l-a dat lui Cain"[15] (*cf.* Cartea Facerii, 4,12: „Când vei munci pământul, să nu-ţi mai dea vlaga lui! Zbuciumat şi fugar să fii pe pământ!"). În tradiţia medievală, Cain era considerat strămoşul raselor impure ale lui Gog şi Magog, pe care Alexandru le închisese cu o poartă de oţel în ţinuturile îndepărtate ale Siberiei. Orientându-se pe hărţile epocii, Cartier ajunsese aşadar în regiunea blestemată a acestor *populi inclusi*. Pe de altă parte, pământul lui Cain (proscrisul de Dumnezeu) aminteşte şi de insula infernală din tradiţia irlandeză, întâlnită de Sfântul Brendan, locuită de celălalt mare proscris, Iuda.

Al doilea stereotip mitic – cel al grădinii Edenului – se activează în imaginaţia exploratorilor câteva zile mai târziu, când descoperă Golful Căldurii. Cartier îi face o descriere la fel de minunată, precum cea a Sfântului Brendan, ajuns la Paradisul terestru:

> *Nous cogneumes que se sont gens qui seroient fassilles à convertir qui vont de lieu en aulstre vivant et prenant du poisson au temps de pescherie pour vivre. Leur terre est en chaleur plus temperee que la terre d'Espaigne et la plus belle qui soict possible de voir* (Ne-am dat seama că aceşti oameni, care merg dintr-un loc într-altul trăind din prinderea de peşti în perioadele de pescuit, vor fi uşor de convertit. Pământul lor se află

într-o zonă de căldură mai temperată decât pământul Spaniei și este cel mai frumos din câte pot fi văzute)[16].

Din panoplia Canadei paradisiace nu lipsește arborele vieții, ale cărui virtuți regenerative exploratorii le descoperă la arborele Annedda (*Thuja occidentalis*). O poțiune pregătită din scoarța acestui copac vindecă miraculos de scorbut întregul echipaj:

Tost après qu'ilz eu eurent beu ilz eurent l'advaintage, qui se trouva estre ung vray et evydent miracle car de toutes maladies de quoy ilz estoient entachez apres en avoir beu deux ou troys fois, recouvrerent santé et garison tellement que tel y avoit desdits compaignons qui avoyt la grosse verolle puis cinq ou six ans auparavant la dicte maladie a esté par icelle medecine curé nectement. Apre ce avoyr vu et cognu y a telle presse sus ladicte medecine que on se voulloyt tuer à qui premier en auroyt de sorte que ung arbre aussi groz et aussi grand que je veidz jamays arbre a esté employé en moings de huict jours lequel a faict telle operation que si tous les medecins de Louvain et Montpellier y eussent esté avecq toutes les drogues d'Alexandrie ilz n'en eussent pas tant faict en un an que ledict arbre en a faict en six jours (Imediat ce au băut i-au simțit binefacerile, ceea ce a fost un miracol adevărat și de netăgăduit, fiindcă toate bolile care îi chinuiau, după ce au băut de două sau de trei ori, s-au vindecat și s-au lecuit, cum s-a întâmplat cu unul bolnav de sifilis de cinci sau șase ani a cărui boală a fost vindecată de tot de leacul mai sus pomenit. După ce au văzut aceasta, toți s-au repezit asupra doctoriei, mai-mai să se ucidă care să bea primul, iar un copac, cel mai lat și mai mare din câți am văzut, a fost folosit în mai puțin de opt zile, și a avut o asemenea lucrare, încât toți medicii din Louvain și Montpellier, cu toate doctoriile din Alexandria, nu ar fi făcut ceea ce a făcut copacul acesta în șase zile)[17].

În imaginația lui Cartier, Canada apare și ca teatrul unor povești prodigioase. Astfel, ea este contaminată de mitul (specific american) al Eldoradoului, pe care cucerirea imperiilor aztec și incaș îl amplificase spectaculos. Fantasmele de îmbogățire ale exploratorilor Canadei sunt provocate și hrănite de relatările indienilor asupra „Regatului din Saguenay":

Și ne-au dat de înțeles că, în acel loc, oamenii sunt îmbrăcați cu haine ca noi și că există numeroase orașe și locuitori și oameni buni, care au mari cantități de aur și de aramă roșie[18].

Expediția ulterioară a lui Roberval va fi însărcinată de Francisc I nu doar să colonizeze ci, la o adică, să atace și să cucerească presupusul regat al Saguenayului.

Și, deși aceste expediții eșuează (deoarece nu au găsit regatul dorit), mitul nu moare așa de ușor. El se hrănește cu precădere din

cosmografiile de cabinet, precum cea a lui Jean Alfonse din 1544. Acest manuscris, dedicat lui Francisc I și inspirat din Cartier, întinde suprafața Perului (faimos pentru bogățiile incașe) nu doar pe teritoriul Antilelor (ceea ce se întâmplă și la geograful André Thevet), ci și al Americii de Nord, unde întâlnește mitul celor Șapte Orașe ale Cibolei:

> *Les terres en tirant vers Ochelaga sont beaucoup meilleures et plus chauldes que celles de Canada; et tient ceste terre de Ochelaga au Figuyer et au Pérou, en laquelle abunde or et argent. Veu aussi que ceulx de la terre dient que en la ville nommée Cebola, qui est par les trente et cinq degrez de la haulteur du polle artique, les maisons sont toutes couvertes d'or et d'argent, et sont serviz en vaisseaulx d'or et d'argent* (Pământurile dinspre Ochelaga sunt cu mult mai bune și mai calde decât cele ale Canadei; iar acest ținut al Ochelagăi aparține de Figuyer și de Peru, unde aurul și argintul se găsesc din belșug. Iar oamenii locului spun că în orașul numit Cibola, care se află la treizeci și cinci de grade înălțime față de polul arctic, casele sunt toate acoperite cu aur și argint, și se mănâncă din vase de aur și de argint).

Legendele americane sunt grefate apoi pe mitul despre bogatul Cathay popularizat de Marco Polo, Jean Alfonse ținând să precizeze că „aceste pământuri țin de Tartaria, fiind capătul Asiei, dacă ne uităm pe globul lumii”[19]. După cum am arătat, în secolul al XVI-lea, America de Nord nu fusese încă delimitată de Asia. Însărcinarea (*commission*) regală pe care Francisc I i-o dă lui Cartier în 1540 spune:

> *Et entre aultres y eussions envoyé nostre cher et bien amé Jacques Cartier, lequel auroict descouvert grand pays des terres de Canada et Ochelaga, faisant un bout de l'Asie du costé de l'Occident* (Și printre alții l-am trimis acolo și pe dragul și iubitul nostru Jacques Cartier, care a descoperit întinsele pământuri din Canada și Ochelaga, ajungând în capătul Asiei prin partea Apusului)[20].

America de Sud

America de Sud, care fusese recunoscută drept un continent separat încă de la expedițiile lui Amerigo Vespucci între 1497 și 1504, a hrănit, la rândul ei, prejudecățile mitice ale exploratorilor. O tentativă de colonizare franceză în Brazilia, concepută de amiralul Gaspard de Coligny ca o contrapondere la imperiile Portugaliei și Spaniei, a inspirat două lucrări de o mare valoare etnografică (poate mai puțin științifică): cea a lui André Thevet, *Les singularitez de la France Antarctique* (1557) și a lui Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* (1578). În 1555, două nave conduse de cavalerul

Nicolas Durand de Villegagnon ancorează în Rio de Janeiro cu intenția de a întemeia aici o colonie (aceasta va fi distrusă în 1560 de flota portugheză a lui Mem de Sá). André Thevet face parte din grup, dar este obligat să părăsească America, după doar zece săptămâni, din cauza unei febre care l-a chinuit încontinuu. El aduce cu el în Franța un dosar cu mai multe anchete colective și anonime asupra obiceiurilor localnicilor, făcute în bună măsură la îndemnul lui Villegagnon. Thevet prelucrează acest dosar cu ajutorul unui literat, Mathurin Héret (care, de altfel, va deschide mai apoi un proces de paternitate literară), și îl publică sub titlul *Les singularitez de la France Antarctique*.

Efortul depus de cuplul Thevet-Héret în pregătirea materialului are două aspecte. În primul rând, informațiile asupra nativilor brazilieni sunt așezate în rama unei povestiri de călătorie. Thevet pune cap la cap mai multe relatări (ale lui Columb, Vespucci, Ponce de Leon, Pizarro, Orellana, Cartier etc.), în așa fel încât să alinieze pe un singur parcurs tot ceea ce se știa în Franța despre descoperirile geografice, de la est la vest și de la sud la nord. Periplul începe așadar cu o coborâre spre sudul Africii, înconjurarea acesteia până la Madagascar, apoi cu întoarcerea spre America de Sud, cu două opriri la Rio de Janeiro și pe Amazon, cu urcarea spre Antile (care sunt atașate Perului), apoi spre Florida și America de Nord, până în Canada. În al doilea rând, informațiile de călătorie sunt dublate de un comentariu erudit, cu trimiteri la mitologia și știința clasică, având rolul, după cum arată editorul textului, Frank Lestringant, de a transforma datele necunoscute în informații cunoscute. Deși are meritul de a-i orienta mai ușor pe cititori, această procedură are desigur și defectul de a introduce alterări și false efecte de perspectivă.

Deformările clasicizante se fac simțite, printre altele, în două puncte de mare interes descriptiv, acolo unde și sursele locale ofereau mai multe informații ; și anume, în prezentarea canibalilor și a amazoanelor. Este evident că nu ne putem aștepta ca erudiții Renașterii să fi înțeles funcția riturilor șamanice de preluare a puterii (a forței de viață) de la dușmani sau de la rudele moarte și de purificare, după uciderea unor astfel de prizonieri. De aceea, îi vedem pe Thevet-Héret, îmbibați fiind de tradițiile asiatice asupra antropofagilor din Sciția și din India, traducând riturile sacrificiale umane în „limbajul" european al măcelarilor care cresc, omoară animale și pregătesc carnea (de preferință de porc) destinată consumului.

> *Le prisonnier […] sera fort bien traité quatre ou cinq jours, après on lui baillera une femme, par aventure la fille de celui auquel il sera le prisonnier, pour entièrement lui administrer ses nécessités à la couchette ou autrement ; cependant est traité des meilleures viandes que l'on pourra trouver, s'étudiant*

à l'engraisser comme un chapon en mue jusques au temps de le faire mourir. [...] Le corps, ainsi mis par pièces et cuit à leur mode, sera distribué à tous, quelque nombre qu'il y ait, à chacun son morceau. Quant aux entrailles, les femmes communément les mangent, et la tête, ils la réservent à pendre au bout d'une perche sur leurs logettes, en signe de triomphe et victoire ; et spécialement prennent plaisir à y mettre celles des Portugais (Prizonierul [...] va fi foarte bine îngrijit patru sau cinci zile, apoi i se va da o femeie, care poate să fie fiica celui care l-a luat prizonier, ca să îi satisfacă toate nevoile aşternutului sau de alt fel ; în acest timp el este hrănit cu cele mai bune cărnuri găsite, cu scopul de a-l îngrăşa ca pe un clapon până va fi omorât. [...] Corpul său, făcut bucăţi şi gătit după obiceiurile lor, va fi distribuit tuturor ; oricât ar fi de mulţi, fiecare îşi primeşte partea. În ceea ce priveşte măruntaiele, acestea sunt mâncate de obicei de femei, iar capul îl pun într-o ţeapă deasupra adăposturilor lor, ca semn de triumf şi de victorie ; mai cu seamă le place să arboreze capetele portughezilor)[21].

În ceea ce priveşte portretul amazoanelor, acestea beneficiază de o modelare şi mai radicală, deoarece, spre deosebire de canibalii tupi-guarani, pe care Thevet îi cunoscuse „pe viu", femeile luptătoare nu apăreau decât într-o relatare de călătorie. E vorba de expediţia lui Francisco de Orellana, fost tovarăş al lui Pizarro în cucerirea Perului şi primul explorator al fluviului amazonian în anii 1540-1541. În timpul acestei călătorii, în care a coborât de-a lungul cursului fluviului din Anzi până la Atlantic, Orellana a fost atacat la un moment dat de o populaţie care i s-a părut a fi alcătuită exclusiv din femei. Mitul antic al amazoanelor a constelat imediat în imaginaţia sa, ceea ce l-a făcut să boteze fluviul cu numele Amazon. Deşi îndoielile planau asupra veridicităţii identificării făcute de conchistadorul spaniol, Thevet şi Héret nu ezită să dea crezare mitului :

> Unii ar putea spune că nu ar fi amazoane, dar, în ce mă priveşte, cred că este vorba chiar de amazoane, trăind chiar aşa cum aflăm că trăiau amazoanele din Asia.

Astfel încât cei doi amplifică o informaţie, foarte vagă şi îndoielnică, pe canavaua descrierii standard a amazoanelor :

> *Elles sont séparées d'avec les hommes et ne les fréquentent que bien rarement, comme quelquefois en secret la nuit ou à quelque autre moment déterminé. Ce peuple habite en petites logettes et cavernes contre les roches, vivent de poisson ou de quelques sauvagines, de racines et quelques bons fruits que porte ce terroir. Elles tuent leurs enfants mâles, incontinent après les avoir mis sur terre ; ou bien les remettent entre les mains de celui auquel elles les pensent appartenir. Si c'est une femelle, elles la retiennent à soi, tout ainsi que faisaient les premières Amazones* (Trăiesc despărţite de bărbaţi şi nu merg la ei decât foarte rar, fie câteodată noaptea pe

ascuns, fie cu alte ocazii precise. Acest popor locuiește în mici adăposturi și caverne ascunse în stânci [avem de-a face cu o contaminare cu figura troglodiților], se hrănește cu pește și câteva legume sălbatice și fructe care cresc pe pământul lor. Ele își omoară copiii de parte bărbătească, imediat după ce îi aduc pe lume, sau îi dau bărbaților care cred că le-ar putea fi tați. Iar dacă sunt fetițe, atunci le țin cu ele, la fel cum făceau și primele amazoane)[22].

Și, pentru a anticipa orice îndoieli privind posibilitatea existenței acestei populații legendare în America, Thevet (sau, mai degrabă, Héret) nu ezită să îi confecționeze și o genealogie. Astfel, cei doi enumeră patru stirpe de amazoane : cele din Africa (cele mai vechi, între care s-ar număra Gorgonele, cu regina lor Meduza), cele din Sciția, din apropierea fluviului Tanais (Donul de astăzi), despre care vorbește Herodot, cele din Asia (din apropierea fluviului Thermodon, întâlnite de Alexandru) și cele din Războiul Troian (emigrate după înfrângerea de către ahei, sub regina lor Pentesileea, în Americi).

Thevet nu este de altfel primul francez care a descris Brazilia. În 1503, deci destul de devreme în istoria descoperirilor, Paulmier de Gonneville pleacă din Honfleur pe nava L'Espoir însoțit de doi navigatori portughezi pentru a încerca să ajungă în Indii pe la Capul Bunei Speranțe. Corabia trece ecuatorul și coboară spre sud fără probleme, dar undeva la tropice este întâmpinată de vânturi contrare. Pilotul moare de apoplexie, iar corabia pierde ruta și navighează în derivă. După trei săptămâni, marinarii acostează în Brazilia, fără să știe unde au ajuns. Aici sunt bine primiți de indienii carijo, care îi privesc ca pe niște „îngeri coborâți din cer”. La rândul lor, europenii sunt uimiți de ținutul „fertil, înzestrat cu numeroase animale, păsări, pești, copaci și alte lucruri fără seamăn, necunoscut de creștinătate”. Felul de viață al indienilor le aduce aminte de Vârsta de Aur, cu simplitatea și facilitățile sale existențiale miraculoase :

Indienii sunt oameni simpli, care nu doresc decât să ducă o viață veselă, fără multă muncă, trăind din vânătoare, din pescuit și din ceea ce pământul crește de la sine și din câteva legume și rădăcini plantate de ei[23].

Contrastul între natură și civilizație, care îi va obseda pe gânditorii din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, își are originea în asemenea descrieri pe care Lumea Nouă le furniza celei Vechi.

În sfârșit, Gonneville și oamenii săi hotărăsc să se întoarcă în Franța, luându-l cu ei pe fiul regelui Arosca, Essomericq, pe care îl botează Binot. Pe drumul spre nord, fac două noi escale în Brazilia, care le dau ocazia de a confirma stereotipurile, stabilite deja de Columb, asupra bunului și a răului sălbatic (corespunzând insulelor

paradisiace şi celor infernale din călătoria Sfântului Brendan). Dacă indienii tupinamba se arată ospitalieri, indienii tupiniquin sunt agresivi şi omoară trei membri ai echipajului. Gonneville îi asimilează imediat antropofagilor din mitologia medievală, făcându-le un portret în care observaţiile etnografice sunt deviate de (pre)judecăţi asupra nudităţii, canibalismului, a deformării ritualice şi estetice a trupului şi în privinţa altor obiceiuri stranii pentru călători:

> *Des Indiens rustres, nus comme au sortir du ventre de leur mère, hommes et femmes; bien peu couvraient leur nature; se peignant le corps, notamment de noir; lèvres trouées, les trous garnis de pierres vertes soigneusement polies et agencées; incisés en maints endroits de la peau, par balafres, pour paraître plus beaux garçons, sans barbe, mi-tondus. Au reste, cruels mangeurs d'hommes* (Indieni sălbatici, umblând goi cum i-a făcut făcut mama lor, atât bărbaţii cât şi femeile; puţini îşi acoperă părţile ruşinoase; îşi pictează trupul, mai ales cu culoare neagră; au buzele găurite, punând în găuri pietre verzi polizate şi cioplite cu grijă; îşi fac răni în diverse locuri ale pielii, cu cicatrici, ca să fie mai frumoşi, fără barbă, cu părul tuns la jumătate. În rest, cruzi mâncători de oameni)[24].

Continentul Austral Necunoscut

Totuşi, aspectul cel mai spectaculos al călătoriei lui Gonneville nu constă în aceste întâlniri cu aborigenii americani. Pe drumul de întoarcere, L'Espoir este atacată de doi piraţi – unul englez şi celălalt breton –, care o scufundă în apropiere de Franţa. Jurnalele de bord sunt pierdute şi „relatarea autentică" a călătoriei va fi reconstituită din amintiri, după ce supravieţuitorii se reîntorc la Honfleur. Or, în absenţa datelor de triangulaţie geografică, din această dare de seamă nu rezultă cu limpezime unde este situată ţara înţeleptului rege Arosca. Cum nu se face nici o aluzie la America de Sud, povestirea pare să se refere mai degrabă la un nou continent, aflat în sudul Africii, către Polul Arctic. Pe baza acestui text, regăsit şi publicat un secol mai târziu de abatele Jean Paulmier de Courtonne (un urmaş al prinţului Essomericq, stabilit în Franţa), s-a dezvoltat mitul unui mare continent austral necunoscut.

Pe hărţile secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea ale lui Oronce Finé, La Popelinière, Mercator sau Ortelius apare astfel o uriaşă *Terra Australis Incognita*, care se întinde în jurul polului, până la nivelul Americii şi al Africii, înglobând Australia şi alte insule ale sudului. Acest continent imaginar este aproape la fel de mare cât Lumea Veche, Europa, Asia şi Africa la un loc. La baza acestei acromegalii

geografice stă nu doar dorința de a umple o pată albă de pe mapamond, ci și un principiu de simetrie a sferei – invocat de geografii neopitagoreici și apoi de cei medievali –, cel conform căruia masa de pământ din emisfera boreală trebuie să fie contrabalansată de o masă echivalentă de uscat în emisfera australă.

Oricum ar fi, pe seama acestui presupus continent, au început să fie construite planuri politice, economice și literare. În 1582, La Popelinière delimitează pe globul terestru „Cele trei lumi" : cea Veche, cea Nouă și Continentul Austral Necunoscut. Având în vedere că Lumea Nouă a fost atribuită spaniolilor, el recomandă regelui Franței să se grăbească să cucerească și să colonizeze ținuturile uriașe ale celei de-a treia lumi. Himera geografică va dăinui până în secolul al XVIII-lea. Aflat în misiune de explorare în sudul Oceanului Indian, Yves de Kerguelen descoperă insulele care îi vor păstra numele, dar, bazându-se pe informații mai degrabă legendare decât științifice, anunță în Franța că a debarcat nu într-un arhipelag, ci pe un mare continent. Aceasta deși, cu nici treizeci de ani în urmă, o altă expediție, cea a lui Bouvet-Lozier, dăduse de înțeles că ipoteticul continent austral este mult mai retras împrejurul polului decât credeau geografii. Sudul este explorat sistematic abia de expediția lui James Cook, între 1776 și 1780, moment în care mitul austral părăsește hărțile și intră definitiv în lumea iluziilor.

Deși explorările progresau și petele albe de pe hărți se restrângeau tot mai mult, mitul Paradisului s-a dovedit foarte rezistent. Desigur, mai ales după „dezvrăjirea" raționalistă a gândirii europene, nu se mai punea problema de a concepe grădina divină în termeni realiști, ci doar metaforic. Cu toate acestea, mitul continua să furnizeze o grilă de simboluri ce modelau percepțiile călătorilor. Pe măsură ce America se desena mai precis pe hărți (începând din secolul al XVII-lea), iar Continentul Austral Necunoscut se reducea la continentele mult mai modeste ale Australiei și Antarcticii (începând din secolul al XVIII-lea), Paradisul era și el împins către locuri tot mai îndepărtate și ascunse, în insule încă neexplorate. Mă voi opri, pentru a încheia acest capitol, asupra a două narațiuni de călătorie mai tardive, în care mitul Edenului continuă să iradieze.

Prima este *Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes Orientales*, text publicat în 1707, care narează încercarea de instalare a unei colonii hughenote în arhipelagul Mascarene din Oceanul Indian[25]. Din întreaga expediție proiectată, în final, nu reușește să plece decât un vas de recunoaștere, L'Hirondelle, având drept țintă insula Bourbon (Réunion),

rebotezată de viitorii coloniști Insula Edenului. Corabia nu mai ajunge însă la destinație și debarcă opt refugiați hughenoți (printre care și François Leguat) pe o altă insulă, Diego-Ruys (Rodrigues). Cei opt pionieri vor rămâne aici mai mulți ani, apoi vor pleca pe o barcă improvizată în Insula Mauritius, unde vor petrece doi ani infernali, hărțuiți de autoritățile locale, și vor sfârși prin a se reîntoarce în Europa în 1698, la opt ani de la plecare. Frumusețea Insulei Rodrigues, precum și eliberarea de sub tensiunea persecuției religioase din Europa, le dă coloniștilor impresia, cel puțin la începutul șederii, că au debarcat în Paradisul terestru.

> *Nous admirâmes les secrets et divins ressorts de la providence qui, après avoir permis que nous eussions été ruinés dans notre patrie, nous en avoit ensuite arrachez par diverses merveilles, et voulut enfin essuyer nos larmes dans le Paradis Terrestre qu'elle nous montrait et où il ne tiendrait qu'à nous d'être riches, libres et heureux* (Am admirat secretele și țelurile ascunse ale providenței care, după ce a consimțit să fim ruinați în țara noastră, ne-a purtat apoi prin diverse minunății și a hotărât să ne lase să ne ștergem lacrimile în Paradisul terestru pe care ni l-a descoperit și unde nu depindea decât de noi să fim bogați, liberi și fericiți).

Descrierea pe care Leguat o face insulei este cu adevărat arcadiană. Aerul este „admirabil de pur și sănătos", „surâzător și seren", căldurile verii sunt foarte moderate, anotimpurile se unesc într-o primăvară eternă, copacii „înalți și drepți" oferă adăpost împotriva intemperiilor, pământul produce fructele necesare hranei oamenilor, iar vânatul este foarte cooperant: este de ajuns să arunci cârligul în apă pentru ca peștele să muște, iar în ceea ce privește animalele,

> nu ai decât să bați într-un copac sau să strigi puternic, pentru ca vânatul care aude aceste zgomote să vină imediat în fugă, încât nu mai ai decât să alegi care îți place.

Frumusețea descrierilor are culorile feerice ale unui vis nevrotic, menit să compenseze angoasele trăite în Europa. Tovarășii lui Leguat nu par să-i fi împărtășit întru totul entuziasmul. Dovada este dorința lor, destul de repede formulată, de a pleca din Paradis. În ciuda împotrivirii lui Leguat, ceilalți refugiați decid să părăsească insula, invocând nu atât țânțarii, muștele și alte insecte, invaziile de șobolani sau de crabi sau uraganul care le distruge în fiecare an adăposturile, ci absența femeilor, fapt împotriva felului în care Dumnezeu a așezat lucrurile în Eden. Dar, deși acești noi Adami nu sunt alungați, ci pleacă de bunăvoie din insulă, fantasmele pe care locul le trezește în Leguat se întâlnesc punct cu punct cu descrierea medievală standard a Paradisului terestru și reinventează mitul fericit al Vârstei de Aur.

Probabil ultimul explorator care, înainte ca geografia să fie definitiv anexată ştiinţelor pozitive, îşi permite luxul de a se lăsa subjugat de farmecul viziunii paradisiace este Bougainville[26]. Plecat în 1766 din Brest către America de Sud cu misiunea de a ceda în mod oficial Insulele Malvine autorităţilor spaniole, Bougainville îşi continuă călătoria printr-o circumnavigaţie a globului, destinată să exploreze mările sudului. Cu două nave, La Boudeuse şi L'Étoile, el trece prin strâmtoarea Magellan, unde ia contact cu patagonezii (unul dintre ultimele popoare aborigene înconjurate încă de o aură legendară) şi intră în Pacific. După o traversare dificilă, în timpul căreia echipajul se îmbolnăveşte de scorbut, vasele descoperă insulele Taïti (Tahiti). Opulenţa peisajului şi călduroasa primire a aborigenilor activează în spiritul navigatorului imagistica paradisiacă. *Topoii* mitologiei clasice şi biblice nu mai prididesc să-i ofere termeni de comparaţie pentru ceea ce vede:

> *Je me croyais transporté dans le jardin d'Eden; nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité* (Credeam că mă aflu în grădina Edenului; mergeam pe o câmpie de iarbă acoperită cu frumoşi copaci plini de fructe şi întretăiată de mici râuri care dădeau o răcoare delicioasă, fără neajunsurile aduse de umiditate).

"Poporul numeros" care locuieşte în case împrăştiate pe câmpie, fără să formeze sate, îi aminteşte de Câmpiile Elizee. În conformitate cu teoria antică a influenţei climatelor asupra anatomiei umane, tahitienii sunt oamenii cei mai bine făcuţi şi proporţionaţi: *pour peindre Hercule et Mars, on ne trouverait nulle part d'aussi beaux modèles* („pentru a-i picta pe Hercule sau pe Marte nu ai găsi niciunde modele mai frumoase"). Utopiile deiste din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea îl influenţează şi ele pe Bougainville, oferindu-i termenii descrierii unui mod de viaţă adamit, ferit de consecinţele fizice şi morale dezastruoase ale păcatului. Exploratorul admiră la tahitieni „bătrâneţea fericită la care ajung fără nici o greutate", „ascuţimea tuturor simţurilor lor", „frumuseţea incomparabilă a dinţilor, care le rămân întregi până la cele mai înaintate vârste", datorită regimului alimentar natural şi cumpătat, nuditatea inocentă, „buna-credinţă" în relaţiile dintre ei, comunitatea bunurilor şi absenţa instinctului proprietăţii, conducerea „luminată" a căpeteniilor lor, limba armonioasă şi foarte muzicală.

Dar cel mai mare succes l-a avut, în Europa mai mult sau mai puţin libertină a secolului al XVIII-lea, descrierea practicilor sexuale ale indigenilor:

> Aici, femeile trăiesc într-o dulce leneveală, iar grija de a se face plăcute este cea mai serioasă ocupație a lor. Nu aș ști să spun dacă la ei căsătoria presupune un contract civil sau unul religios, dacă este de nedesfăcut sau permite divorțul. Oricum ar fi, femeile datorează soților lor o supunere completă; ar spăla cu sângele o infidelitate comisă fără știrea bărbaților lor. Aprobarea acestora, e adevărat, nu este greu de obținut, iar gelozia este aici un sentiment atât de străin, încât soțul este de obicei primul care își îndeamnă femeia să se dăruiască altora. Fetele nu au în privința aceasta nici o reținere; totul le invită să-și urmeze aplecările inimii și legea simțurilor, iar aplauzele publice le încununează căderea în greșeală. Faptul de a fi avut un mare număr de iubiți trecători nu pare să le împiedice să-și găsească ulterior un soț. De ce s-ar opune atunci influenței dulci a climei și exemplului oferit de ceilalți?

Acest cult al erotismului îl face pe explorator să boteze Tahiti cu fermecătorul nume „Noua Citeră", insulă pe care mitologia clasică i-o atribuia zeiței dragostei, Afrodita.

Cu toate acestea, Bougainville nu este un idealist iremediabil. Dimpotrivă, el este un ofițer de marină foarte grijuliu cu informațiile de călătorie pe care le strânge. El este și un om el epocii sale, care se simte obligat să preia scepticismul iluminist în privința mitemelor paradisiace. Dacă în *Jurnalul* expediției el dă curs liber fanteziei sale să se delecteze necenzurată în decorul edenic, în *Călătoria* pe care o publică mai târziu, în 1771, el aduce corecturi observațiilor idilice, introducând judecăți mai severe asupra practicilor războinice, a „superstițiilor" religioase, a inegalităților sociale sau a „trândăvelii" tahitienilor. Din fericire (pentru imaginarul literar cel puțin), aceste rezerve nu reușesc să întunece lumina arcadiană care scălda insula în *Jurnal*. Ancadramentul contrastant oferit de celelalte insule descoperite în cursul călătoriei (Insulele Pernicioase, Insula Copilului Pierdut, Insula Leproșilor sunt nume care amintesc de insulele infernale ale Sfântului Brendan) nu face decât să scoată mai bine în relief, ca într-o diaporamă, dimensiunea feerică a Tahitiului descris de Bougainville.

Exploratori și conchistadori

Voi încheia făcând o comparație între imaginarul exploratorilor şi cel al conchistadorilor. Desigur, distincția între aceste două tipologii este labilă și dificil de menținut, totuși ea are anumite linii de forță. Exploratorul poate fi văzut ca personajul care ia drept scop al călătoriei sale descoperirea și cunoașterea unor regiuni necunoscute (ceea ce nu exclude speranța de a obține diverse beneficii – titluri de noblețe,

bogăţii, pământuri, sclavi, reputaţie şi faimă etc.). Prin contrast, conchistadorul este personajul care, chiar şi atunci când explorează teritorii virgine, nu este interesat de aspectul cognitiv, ci are drept scop cucerirea populaţiilor indigene, prădarea, colonizarea şi exploatarea lor. Columb, Vespucci, Magellan, Verrazano, Cartier, Bougainville intră în prima categorie, în timp ce Ponce de Leon, Hernando Cortés, Francisco Pizarro şi ceilalţi cuceritori ai Noii Lumi – în cea de-a doua.

Fără a angeliza tipologia exploratorului şi fără a o sataniza pe cea a conchistadorului, se poate face totuşi observaţia următoare. Pulsiunea cognitivă ce poate fi atribuită exploratorilor pare să impună constelarea în relatările lor de călătorie a simbolurilor questei Paradisului. Pulsiunea războinică a conchistadorilor activează mai degrabă simbolurile romanelor cavalereşti. Când ajunge în Tenochtitlán, capitala magnifică a Imperiului Aztec, Díaz del Castillo, cronicarul expediţiei lui Cortés, nu găseşte o mai bună comparaţie pentru a-şi exprima sentimentul de minunare decât cea cu un castel vrăjit, asemenea celui din celebrul roman *Amadis de Gaula*. Francisco López de Gómara îşi construieşte şi el *Istoria cuceririi Mexicului* pe scenariile unei queste cavalereşti şi ale unei cruciade sfinte[27].

Acelaşi stoc de imagini, oferit de corpusurile de texte asupra Indiilor fabuloase, pe de o parte, şi asupra insulelor fantastice din Ocean, de cealaltă, a fost valorizat sub lumini diferite şi complementare, în funcţie de motivaţiile exploratorilor. Curiozitatea, dorinţa de a cunoaşte, i-a determinat pe europeni să recurgă la imaginile Edenului, ale bunului sălbatic, ale purităţii şi frumuseţii. Dimpotrivă, dorinţa de apropriere şi de cucerire şi-a căutat o autojustificare inversând aceste imagini în opusul lor : iadul pe pământ, oameni bestiali, monştri, murdărie fizică şi morală, urâţenie, satanism. Selecţia valorilor paradisiace sau infernale, pe care gândirea vrăjită a europenilor o operează în miturile clasice şi biblice (ce le servesc drept grilă interpretativă) reflectă nu atât realităţile empirice explorate, cât intenţiile care guvernează aceste întâlniri.

Note

1. Vincent Fournier, *L'utopie ambigue*, Harmattan, Paris, 1989.
2. Corin Braga, *Le paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*, cap. IV, Harmattan, Paris, 2004.
3. Jean Sirinelli, „Introducere", *Urmaşii lui Alexandru cel Mare. Literatura şi gândirea greacă (334 î.Ch.-529 d.Ch.)*, traducere de Theodor Constant Georgescu şi Constantin-Traian Georgescu, Editura Teora, Bucureşti, 2000.

4. Pseudo-Callisthène, *Le Roman d'Alexandre. Vie d'Alexandre de Macédoine*, traducere și editare de Aline Tallet-Bonvalot, Flammarion, Paris, 1994.
5. Lawton P.G. Peckham, Milan S. La Du (ed.), *La Prise de Defur and Le Voyage d'Alexandre au Paradis Terrestre*, Princeton University Press, Les Presses Universitaires de France, Princeton, Paris, 1935.
6. Corin Braga, *op. cit.*, cap. II și III.
7. Texte din Marie-Paule Caire Jabiret, *La Lettre du Prêtre Jean. Étude critique de la confection, de la diffusion et de l'utilisation d'un faux dans l'Europe médiévale*, teză de doctorat, Panthéon Sorbonne, Paris I, 1983-1984.
8. A se vedea ediția Sir John Mandeville, *The Travels*, însoțită de trei povestiri ilustrate: „The Voyage of Johannes de Plano Carpini", „The Journal of Friar William de Rubruquis", „The Journal of Friar Odoric", Dover Publications, New York, 1964.
9. *Cartea lui Messer Marco Polo, zis și milionul, cetățean al Veneției, în care se istorisesc minunățiile lumii*, traducere, cuvânt înainte și note de Emanuel Grosu, Editura Humanitas, București, 2004.
10. Text din ediția lui Xavier Walter, *Avant les grandes découvertes. Une image de la Terre au XIVe siècle. Le voyage de Mandeville*, prefață de Pierre Chaunu, Alban Éditions, Roissy-en-France, 1997.
11. *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, din Early Latin Manuscripts, editată cu o introducere și note de Carl Selmer, Four Courts Press, Dublin, 1989.
12. *Oeuvres de Cristophe Colomb*, prezentate, traduse din spaniolă și adnotate de Alexandre Cioranescu, Gallimard, Paris, 1961.
13. Don Gabriel de Cardenas y Cano, *Ensayo cronológico, para la Historia General de la Florida*, Contiene los descubrimientos, y principales sucesos, acaecidos en este Gran Reino, à los Españoles, Francesos, Suecos, Dinamarqueses, Ingleses y otras Naciones, entre sí, y con los Indios: cuias Costumbres, Genios, Idolatria, Gobierno, Batallas, y Astucias, se refieren: y los Viages de algunos Capitanes, y Pilotos, por el Mar de el Norte, à buscar Paso a Oriente, o union de aquella Tierra con Asia, Con privilegio, En Madrid, En la Oficina Real, y à Costa de Nicolas Rodríguez Franco, Impresa de Libros, Madrid, 1723, p. 119.
14. *Le Voyage de Giovanni Da Verrazano à la «Francesca» (1524)*, în Jacques Cartier, *Voyages au Canada*, cu jurnalele de călătorie în America ale lui Gonneville, Verrazano și Roberval, Ch.-A. Julien, R. Herval, Th. Beauchesne (ed.), introducere de Ch.-A. Julien, François Maspero, Paris, 1981, p. 102.
15. Jacques Cartier, *Relations*, ediție critică de Michel Bideaux, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 101.
16. *Ibid.*, p. 113.
17. *Ibid.*, pp. 173-174.
18. *Ibid.*, p. 168.
19. *Apud ibid.*, p. 221.
20. *Apud ibid.*, p. 233.
21. Le Brésil d'André Thevet, *Les singularités de la France Antarctique* (1557), ediție integrală, stabilită, prezentată și adnotată de Frank Lestringant, Éditions Chandeigne, Paris, 1997, pp. 160, 163.
22. *Ibid.*, p. 243.

23. *Le voyage de Paulmier de Gonneville au Brésil (1503-1505)*, în Jacques Cartier, *Voyages au Canada*, ed. cit., pp. 50-53.
24. *Ibid.*, p. 58.
25. François Leguat, *Aventures aux Mascareignes. Voyage et aventures de François Leguat et de ses compagnons en deux îles désertes des Indes Orientales 1707* (text integral), introducere și note de Jean-Michel Racault, Éditions de la Découverte, Paris, 1984.
26. Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du Roi la Boudeuse et la flûte L'Étoile*, Gallimard, Paris, 1982.
27. A se vedea și Irving A. Leonard, *Books of the Brave. Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, cu o introducere de Rolena Adorno, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Oxford, 1992.

Capitolul 6

Giordano Bruno. Mistica unitivă a „furiilor eroice”

Din Grecia antică până în Renaștere, de la Ahile al lui Homer la Orlando al lui Ariosto, conceptul de *furor* a suferit mai multe metamorfoze. În dialogurile lui Giordano Bruno asupra „furiilor eroice”[1] poate fi întrevăzută, ca într-un palimpsest, arheologia acestei evoluții. Concepția șamanică și mitică, interpretarea neoplatonică și hermetică, precum și o pseudomorfoză creștină mai mult sau mai puțin superficială alcătuiesc cele trei straturi geologice ale acestei noțiuni pe care Renașterea o împrumută Antichității și o reutilizează în propriile cadre ideologice.

Tema *mâniei* războinice din mitologiile antice provine din ritualurile militare ale confreriilor neolitice. Mânia este o energie supraomenească pe care războinicul o provoacă în sine prin ritualuri de „încălzire” sau de trezire a focului interior[2], sau o cere de la animalele totemice, de la strămoși, de la duhuri, de la zei sau de la alte făpturi supranaturale. Aceste modalități de obținere a forței, fie prin aprinderea ei în interior, fie prin primirea ei din exterior, apar atât în religiile de tip șamanic, cât și în cele de tip mitologic. Furia șamanică presupune emergența în războinic a forței animalului său totemic, a spiritului zoomorf care tutelează clanul sau casta. Berserkirii din mitologia nordică sunt oameni îmbrăcați cu piei de urs, dacii invocă în riturile lor marțiale lupii[3], iar clanurile celtice au fiecare divinități tutelare, legate de diverse specii de animale : urși, lupi, mistreți, cai, câini etc.

În sistemele mai elaborate ale religiilor politeiste, spiritele care conferă puterea, *daimonii*, se transformă în zei cu trăsături puternic individualizate și personalizate[4]. La greci, furia războinică este numită cu termenul de *menos*, forță, energie insuflată de Zeus sau de un alt zeu. E.R. Dodds a identificat mai multe cazuri de furie eroică în epopeile homerice : Diomede (căruia Atena îi dă un *menos* triplu), Glaucos („înfuriat” de Apollo), Hector (călăuzit de Ares) etc.[5]. Chiar

și mânia nerăzboinică (*menis*) a lui Ahile, cu care debutează *Iliada*[6] gravitează în aceeași sferă semantică cu *menosul* războinic care îl va conduce în luptele propriu-zise[7].

Furia divină umple sufletul luptătorului și îi decuplează sau centuplează forțele. Cu Chulainn, eroul celtic irlandez din Ciclul din Ulster, trebuie să fie introdus în trei butoaie cu apă pentru a-și calma mânia războinică după o luptă pe tărâmul subpământean: primul butoi explodează, al doilea fierbe, iar al treilea se încălzește ușor[8]. *Furor* face posibilă transcenderea condiției umane și îl transformă pe erou într-un *daimon*. Posedat de *menos*, Diomede nu ezită să-i atace chiar și pe zei, iar Laeg, conducătorul carului de luptă al lui Cu Chulainn, îi sfătuiește pe aliații lor supranaturali să nu încerce să oprească masacrul pentru a nu atrage asupra lor furia oarbă a berserkirului. Animat de putere, eroul lasă impresia că ar fi locuit de un zeu. El este *entheos*, *enthousiasmos*, *plena deo* („plin de energie sacră").

Conceptul de *menos* sau de *furor* permite așadar reunirea individului uman cu divinitatea. El desemnează infuzia unei substanțe divine în omul nevolnic și muritor. Sensul acesta mai larg apărea deja la Homer, unde *enthousiasmos* nu se reduce la furia războinică, ci desemnează și inspirația poetică. Aedul Femiu explică harul liric prin faptul că „un zeu tot felul de cântece mi-a insuflat în minte"[9]. Într-un pasaj adeseori citat din *Phaidros*, Platon dezvoltă și organizează taxonomia formelor de posesie divină. În afară de furia războinică, el distinge patru tipuri de *mania*: nebunia profetică provocată de Apollo, nebunia telestică sau ritualică indusă de Dionysos, nebunia poetică inspirată de muze și nebunia erotică patronată de Afrodita și Eros[10]. Școlile filosofice posterioare ce derivă din mistica orfică, neopitagoreicii și neoplatonicienii, au pus accentul mai ales pe dimensiunea anagogică a inspirației poetice și a erosului platonician.

Conceptul platonician de „nebunie" a găsit însă un puternic concurent și a fost până la urmă înlocuit, în perioada Evului Mediu, de un concept „medical", impus de fiziologii greci (Hipocrat, Galen etc.) și elaborat de Aristotel. Este vorba de conceptul de „melancolie", cuprins în teoria celor patru elemente și a celor patru umori ale naturii umane. Alături de sânge, de bila galbenă și de flegmă, bila neagră era considerată a fi una dintre umorile ce controlează existența omului, corespunzând pământului, toamnei, bătrâneții și avându-l drept patron pe Saturn. Rece și uscată, melancolia a devenit starea predilectă a taciturnilor și a meditativilor, a filosofilor și misticilor și, prin extensiune, a inspirației supranaturale[11]. Dante îi așeza în cerul lui Saturn pe contemplativi și pe mistici, iar Ficino a dezvoltat conceptul de „geniu melancolic", ce avea să aibă o ilustră descendență, de la *Anatomia melancoliei* a lui Robert Burton la romantici. Melancolia

a înlocuit astfel, în filosofia aristotelico-tomistă, termenii de *furor* și *mania* din sistemele orfico-pitagoreico-platoniciene.

Totuși, în Renaștere, odată cu redescoperirea Antichității și în special a lui Platon, conceptul de „mânie" (*furor*, *mania*) reintră în scenă și are la rândul său pretenția de a-l disloca pe cel de „melancolie". În marea sa *summă* a gândirii magice, *De occulta philosophia*, Cornelius Agrippa vorbește despre cele patru furii (*furores*) de sorginte platonicianã, provocate de Muze, de Dionysos, de Apollo și de Venus. El definește furia drept „o iluminare a sufletului, venită de la zei sau demoni"[12], repunând astfel în drepturi sensul de „posesie divină" (*en theos*). Giordano Bruno se înscrie în această mișcare de revenire la sistemul platonician, dând o amploare teoretică nouă conceptului de *furor*. Prin el, acesta va pătrunde și în Anglia sub forma de *enthousiasmos*, fiind dezvoltat de „platonicienii de la Cambridge", precum Henry Moore[13].

Furia eroică teoretizată de Bruno derivă din vechiul concept de *menos*, care a suferit o dublă pseudomorfoză – platonicianã și creștină. Scopul filosofului din Nola era de a redefini și de a redimensiona conceptul, pentru a face din el un instrument soteriologic, în cadrul misticii solare neoplatoniciene și hermetice din Renaștere. S-ar putea spune că „ontogeneza" conceptului de „furie eroică" la Bruno urmărește și rezumă „filogeneza" istorică a acestui concept în intervalul ce merge de la începutul primului mileniu înainte de Christos până în secolul al XV-lea al erei noastre.

Relația placentară pe care conceptul lui Bruno o păstrează cu *menosul* homeric transpare în calificativul „eroic". Din vechiul cult al eroilor, care și-a găsit reflectarea în texte ce merg de la Hesiod la Platon, Bruno reține ideea condiției intermediare a eroilor între oamenii de rând și zei. El lasă la o parte dimensiunea războinică, militară, agresivă a eroismului și se concentrează pe semnificația sa transcendentală. Eroismul reprezintă pentru el tot ceea ce joacă rolul de mediator între pământesc și celest, între materie și intelectul divin. Atunci când stabilește o ierarhie a ființelor în funcție de predominația naturii animale sau a celei intelectuale, Bruno atribuie, urmându-l pe Platon, locul intermediar între om și zeu eroului și *daimonului*, tratați drept echivalenți:

> Există trei grade de inteligențe: unele în care intelectivul depășește animalicul și pe care le numim inteligențe celeste; altele în care animalicul depășește intelectivul – inteligențele umane; și cea de-a treia clasă, în care cele două sunt egale, cum se întâmplă la *daimoni* și la eroi (I, IV, 90).

În măsura în care tind spre punctul de mijloc, ambele extremități ale axei neoplatoniciene – jos-sus, om-zeu – sunt calificate de Bruno drept „eroice". Omul obișnuit, cuprins de furia eroică, „se scufundă

în abisul excelenței de neînțeles" a lui Dumnezeu (II, I, 170), iar Dumnezeu, atunci când se expune „contemplației nebune" a omului, este „obiectul cel mai magnific și eroic" (II, I, 151).

Trecerea de la eroismul marțial la eroismul contemplativ are loc printr-o sinapsă ce era deja activă la Homer ; și anume, prin asocierea eroului de epopee cu aedul care îi cântă faptele, adică prin echivalarea *menosului* războinic cu inspirația poetică[14]. Evocând o întreagă suită de autori care au construit această ecuație (Horațiu, Vergiliu, Seneca etc.), Bruno clamează preeminența eroismului poetic asupra eroismului combativ :

> Cine, în zilele noastre, ar mai ști de Ahile, Ulise și de atâția alți conducători greci și troieni ; cine ar mai avea idee de mari soldați, înțelepți și eroi de pe pământ, dacă aceștia nu ar fi fost ridicați în ceruri și zeificați prin sacrificiul de laude aprins pe altarul inimii de către iluștrii poeți și declamatori ? (II, I, 142).

Comparația alegorică a cuplului protagonist-autor cu perechea sacrificat-sacrificator îi permite lui Bruno să amplifice importanța celui de-al doilea în fața primului.

Alegoria sacrificat-sacrificator nu are atât o dimensiune culturală, cât una anagogică. Ideea de imortalitate culturală presupune faptul că gestele eroice nu pot cuceri *fama* fără ajutorul aedului, astfel încât, în această ecuație, Homer se dovedește a fi mai important decât Ahile sau Ulise, iar Vergiliu decât Enea. Totuși, mai mult decât imortalitatea culturală, ceea ce îl interesează pe Bruno este ideea de imortalitate mistică. În consecință, atunci când vorbește de divinizare, el înlocuiește riturile cultului antic al eroilor (ridicarea eroului la ceruri și admiterea lui la banchetul din Olimp) cu mistica din cultul muzelor (ascensiunea astrală a poetului inspirat)[15].

Această alunecare permite prima pseudomorfoză a conceptului de *furor*, și anume interpretarea sa neoplatoniciană. Bruno gândește universul pe schema emanatistă a lui Plotin, „aproape toți termenii săi fiind net platonicieni și neputând fi înțeleși decât prin doctrina plotiniană", după cum arată Émile Namer[16]. În acest model ierarhic, „trupul este în suflet, sufletul în intelect, iar intelectul este în Dumnezeu sau este Dumnezeu" (I, III, 67)[17]. „Marele Lanț al Ființei" care leagă Unul de materie poate fi parcurs în ambele sensuri, atât în cel descendent (ce corespunde în sistemul lui Plotin *prohodos*-ului – „ieșirii"), cât și ascendent (corespunzând lui *epistrophé* – „întoarcerii").

În ceea ce privește antropologia lui Bruno, aceasta este calchiată pe același pattern ontologic, iar psihologia bruniană este subîntinsă de aceiași doi vectori : catabazic și anabazic. Această *distensio animae* („desfășurare a sufletului") în spațiu[18] provoacă o eșalonare a funcțiilor cognitive :

> când simțurile urcă spre imaginație, imaginația spre rațiune, rațiunea spre intelect, intelectul spre înțelepciune, atunci întregul suflet se întoarce spre Dumnezeu și se instalează în lumea inteligibilă ; sau, dimpotrivă, el poate coborî prin întoarcere spre lumea sensibilă, urmând calea intelectului, a rațiunii, a imaginației, a simțurilor, a vegetativului (I, IV, 90).

Pe canavaua acestei psihologii neoplatoniciene, Bruno tratează furiile drept o tendință a sufletului, consubstanțială cu iubirea și cu afectele. Ele se regăsesc la diverse paliere ale structurii etajate a sufletului, în funcție de gradul de participare la lumina înțelepciunii (I, IV, 92). Atunci când sunt orientate spre polul intelectiv, ele sunt definite drept „furii eroice", iar atunci când sunt atrase de polul animalic, sunt furii „josnice" (I, II, 51). Bruno stabilește un adevărat tablou sinoptic al diferențelor ce opun aceste două tipuri de furie : memorie/uitare ; iubire de frumos și de bine/neglijență de sine ; impetuozitate rațională/pierdere nedemnă a controlului de sine. Toate varietățile de furii se reduc în ultimă instanță la două genuri : unul care presupune o anumită dorință de sublimare și de abstracțiune divină, ce-i permite individului să se ridice deasupra lotului comun al oamenilor, și altul care nu trădează decât orbire, prostie și impulsuri iraționale, care îl coboară pe om la nivelul animalelor (I, III, 58-59). Opoziția de factură cognitivă între intelectiv și senzitiv primește astfel o coloratură morală, furiile spirituale fiind identificate virtuților, iar furiile animale – viciilor. Conceptul antic de *menos* se regăsește așadar în conceptul brunian de *furie* (tendință a sufletului) *eroică* (orientată spre Unul).

Bruno discută de asemenea dimensiunea extatică a entuziasmului. Omul posedat de *furor* iese din sine (*ek-stasis*), îndreptându-se fie spre o condiție supraumană (furia intelectivă), fie spre o condiție subumană (furia vicioasă).

> Această extravaganță este de două feluri, în funcție de faptul dacă iese în afară și urcă mai sus decât ceilalți (mult mai sus decât sunt capabili majoritatea oamenilor să iasă din ei înșiși – aceștia sunt cei inspirați de furia divină) sau dacă ei coboară, acolo unde se află cei lipsiți de bun-simț și de rațiune, mult mai jos decât pot să meargă majoritatea oamenilor obișnuiți (II, IV, 208).

Pierderea de sine este fie nebunie eroică – atunci când este inspirată de Dumnezeu –, fie nebunie morbidă – atunci când se scufundă în orbirea materiei. E adevărat că furia eroică poate să pară și ea prostie atunci când furiosul este comparat nu cu oamenii de rând, ci cu Dumnezeu. Privit din perspectiva divinității, eroul face manifestă

> imbecilitatea geniului uman care, atunci când contemplă manifestările divine, se pomenește brusc scufundat în abisul excelenței de neînțeles (II, I, 170).

Prin noţiunea de incognoscibilitate apofatică a Unului plotinian, Bruno regăseşte mistica creştină a tenebrelor divine, definite de Pseudo--Dionisie Areopagitul.

În calitate de vector anagogic, furia eroică este orientată către Dumnezeu. În acest sistem neoplatonician îmbogăţit cu elemente stoico-hermetice şi aristotelico-scolastice, Unul este descris, în mai multe rânduri, drept Perfecţiunea, Binele, Frumuseţea, Infinitul, Lumina, Iubirea.

> Obiectul acestui furios aproape beat de băutura zeilor, scrie Bruno, este mai înalt decât toate celelalte obiecte diferite de el: specia inteligibilă a esenţei divine cuprinde la un mod superlativ perfecţiunea tuturor celorlalte specii (I, IV, 123).

Reluând termenii lui Plotin, Dumnezeu este Binele suprem, este frumuseţea şi splendoarea absolută (II, I, 138). Este infinitul pozitiv şi actual, opus infinitului negativ, care este dedus din absenţă. Sau, după cum spune Bruno, comparând infinitatea perfectivă cu infinitatea privativă, Dumnezeu este infinit „în act şi în perfecţiune, cum infinită este şi lumina, al cărei sfârşit înseamnă privare şi tenebre" (II, III, 194).

Comparaţia între lumină şi tenebre introduce tema misticii solare, atât de dragă filosofiei neoplatonice şi hermetice a Renaşterii, ce îşi are originea în lucrările lui Ficino şi ale discipolului său Diacceto. Stoicii, deja, vedeau zeul pancosmic ca pe un ocean de foc. După ei, centrul de comandă (*hegemonikon*) al marelui organism al universului este Soarele, la fel cum organul central al omului este inima. În acest sens, Bruno reia imaginea stoică a inimii, care este „înăuntru în ceea ce priveşte corpul şi afară în ceea ce priveşte soarele" (II, III, 195). În acelaşi timp, el o adaptează la viziunea neoplatoniciană, atribuind soarelui nu funcţia pneumatică a inimii, ci funcţia intelectivă a creierului. Soarele este mintea (*mens*) cosmică unde se află esenţele inteligibile. „Razele soarelui sunt raţiunile (*logoi*) prin care frumuseţea şi bunătatea divină se manifestă către noi" (I, V, 127). Apollo şi Diana, zeii antici ai soarelui şi ai lunii, sunt interpretaţi alegoric drept inteligenţa primă, care cuprinde „toate speciile lucrurilor, denotând bunătatea, inteligenţa, frumuseţea şi înţelepciunea divină", respectiv inteligenţa secundă, reflectată, care „propagă lumina primei inteligenţe şi o împărtăşeşte tuturor celor care nu au acces la o viziune mai directă" (II, I, 159, 158). În calitate de *mens* al universului, soarele este epifania primitivă şi directă a Dumnezeului supracategorial, el corespunde primei emanaţii, lui *Nous* din sistemul lui Plotin. Prima monadă, divinitatea, se contemplă în imaginea sa, a doua monadă, la fel cum soarele se oglindeşte în lună (II, II, 183).

Combinarea ierarhiei cosmologice a lui Plotin şi a cultului adus de Ficino luminii îi permite lui Bruno să dezvolte o mistică unitivă solară. La fel cum planetele se învârt în jurul soarelui[19], inteligenţele umane, simbolizate de lună, gravitează împrejurul primei inteligenţe, soarele (I, V, 115). În comentariile la unul dintre sonetele alegorice prin care îşi sprijină demonstraţia, Bruno subliniază similitudinea între „furios" şi fluture, amândoi fiind „atraşi de lumină, chiar cu primejduirea propriei vieţi" (I, V, 103). Dubla tendinţă a omului, cea eroică şi cea bestială, este interpretată ca o ieşire spre lumină, respectiv ca o scufundare în tenebre.

> Sufletul nostru, explică Bruno, este simbolizat de către lună, care străluceşte în emisfera puterilor superioare, unde se întoarce către lumina lumii inteligibile, dar rămâne întunecată în emisfera puterilor inferioare, unde este ocupată cu guvernarea materiei (I, V, 115).

Într-un alt dialog, care aprofundează ideea de polarizare psihologică a omului, sufletului îi sunt atribuite două funcţii, una de a anima şi de a vivifica trupul, cealaltă de a contempla esenţele celeste. Prima putere este de natură activă, cea de a doua de natură receptivă (II, III, 195), ceea ce corespunde cu cele două tipuri de manifestări ale lunii : cea receptivă faţă de influenţa soarelui şi cea activă faţă de pământ, spre care ea retransmite lumina solară.

Această psihologie polarizată îşi găseşte originea şi scopul în înţelepciunea divină. Instinctele vegetative, simţurile, sufletul, raţiunea, intelectul, *mens*, întregul „lanţ" al fiinţei umane este conceput ca o scară ce facilitează ascensiunea. Fidel misticii plotiniene, Bruno îi atribuie cunoaşterii o eficacitate ontologică. Cel care urmăreşte calea raţiunii trece printr-o transformare existenţială. El migrează din lumea materială în cea a esenţelor. Cunoaşterea provoacă o metamorfoză celulară a individului : „La oamenii cu spirit eroic, toate lucrurile se convertesc în bine" (II, I, 138). Cel care tinde spre Unu se înnobilează, se înfrumuseţează, se spiritualizează. Gnoza lui Bruno este o mistică a transsubstanţierii, în care filosofia primeşte o funcţie soteriologică[20].

Asimilarea subiectului contemplator în obiectul contemplat este sugerată cu ajutorul a două parabole. Prima este cea a privitorului privit : „A vedea divinitatea înseamnă a fi văzut de divinitate, la fel cum a vedea soarele înseamnă a fi văzut de către soare" (II, I, 151). Cea de-a doua este cea a vânătorului vânat :

> Scopul ultim al acestei vânători este de a fi luat în posesie de prada fugitivă şi sălbatică, fapt prin care prădătorul devine pradă, vânătorul devine animal vânat ; în toate celelalte tipuri de vânători, orientate spre

> lucrurile obişnuite, vânătorul sfârşeşte prin a-l prinde pe celălalt la sine, absorbindu-l cu gura inteligenţei sale; în timp ce, în vânătoarea divină şi universală, el sfârşeşte prin a învăţa atâtea, încât ajunge în mod necesar să fie înţeles, absorbit, unificat (II, II, 182).

Piesa de dosar fundamentală care dovedeşte ascendenţa neoplatoniciană a lui Bruno este asimilarea lui *furor* cu *eros*. La fel ca în *Banchetul*, iubirea este concepută ca o forţă ce trage sufletul în afara lui însuşi, într-o direcţie sau alta[21]. Bruno distribuie vectorii extazului (pe care îl numeşte *rapt*) pe psihologia triadică platoniciană: există o iubire contemplativă şi speculativă care îi aparţine lui *nous*, o iubire activă moral care pleacă din *thymos* şi o iubire lascivă şi voluptuoasă care emană din *epithymia*. Vectorul mediu are o dimensiune orizontală, care îl implică pe individ în condiţia sa actuală, de natură socială. Ceilalţi doi sunt vectori antagonici, ce trimit spre o dimensiune supraumană, respectiv subumană (I, II, 55).

Erosul obişnuit şi Erosul celest platonician[22] îşi găsesc corespondentul în iubirea senzuală şi în iubirea intelectuală definite de Bruno. Prima este concepută ca o tendinţă spre o multiplicitate care exercită un efect dizolvant, deoarece priveşte obiectele ca pe indivizi separaţi. Iubirea senzuală nu permite „nici certitudinea, nici posesia obiectelor" iubite, care se sustrag posesiunii prin natura lor instabilă şi efemeră. Cea de-a doua este o tendinţă spre Unu şi face posibilă regruparea în sine a sufletului sfârtecat de multiplicitatea materiei. Iubirea intelectuală priveşte spre un obiect adevărat şi unic, ce iluminează conceptele individului şi îi înflăcărează sentimentele, menţinându-l în unitatea şi identitatea cu sine (I, V, 109).

Iubirea obişnuită este comparată cu forja lui Vulcan. Fulgerele lui Jupiter fabricate aici sunt durerile şi frământările care agită sufletele „delincvente". Iubirea dezordonată este o uitare a lui Dumnezeu, o pierdere a Unului. Această lipsă şi întunecare explică de ce „spiritul afectat de o asemenea furie este distras de gânduri josnice, presat de nevoi urgente, inundat de dorinţe fierbinţi". Pe scara ontopsihică bruniană, iubitul senzual se întoarce cu faţa în direcţia care ţinteşte către materie. Sufletul său îşi pierde centralitatea şi unitatea şi se împarte între simţuri şi nevoi vegetative. Suferinţele iubirii (trupul „palid, rău hrănit, extenuat, lipsit de sânge, invadat de umori melancolice") sunt atribuite de Bruno adumbririi „spiritului limpede şi lucid", decăderii sale în „insanitate, prostie şi furie brutală" (I, V, 119-120).

Iubirea intelectuală exprimă tendinţa contrară. Ea nu are drept obiect frumuseţea trupului, ci agerimea spiritului. Sfatul pe care Cupidon i-l dă îndrăgostitului neoplatonic este să contemple lumina

ascunsă în umbră, să vadă în frumusețea fizică o oglindire a Frumosului divin (I, III, 61). Bruno califică iubirea orientată spre Dumnezeu cu epitetul de „eroică" :

> Toate iubirile (atunci când e vorba de iubiri eroice, și nu de iubiri animale, naturale și rele, care încurajează generația, în calitate de instrumente ale naturii într-o oarecare măsură) au drept obiect divinitatea, tind spre frumusețea divină, care se transmite în primul rând sufletelor și strălucește în acestea și de unde sau, mai bine, prin care se retransmite în al doilea rând corpurilor (I, III, 62).

Prin conceptul de „eroism" (transcendere a condiției umane), Bruno asimilează furia eroică iubirii eroice. Atât eroul, cât și Erosul sunt niște *daimoni*, ființe intermediare între zei și muritori[23]. Această identificare îl autorizează pe Bruno să transvazeze în noțiunea de *furor* întreaga mistică neoplatoniciană a Erosului și, în consecință, să ofere o foarte solidă armătură teoretică viziunii sale asupra furiei unitive.

Conotată erotic, furia devine, dintr-o forță expulsivă, care aruncă sufletul eroic afară din sine, într-o forță atractivă, care îl face să graviteze în jurul lui Dumnezeu. Unul, Binele, este obiectul final, absolut și perfect, care îi atrage la sine pe îndrăgostiții spirituali. Tema iubirii îi oferă lui Bruno ocazia de a pune în lumină noi nuanțe ale misticii sale unitive. Uniunea trupească între iubiții senzuali își găsește corespondentul transcendental în uniunea dintre intelectul uman și intelectul divin. Diferența dintre partenerii acestor două tipuri de iubire nu vizează doar opoziția dintre Unu și multiplu (Dumnezeu ca iubit ultim și final, oamenii ca *duplicata* ale acestei esențe a esențelor), ci și opoziția dintre realul și irealul ontologic (Dumnezeu ca sursă a ființei, *ens a se vs*. oamenii în calitate de creaturi care își primesc ființa de la Creator, *ens ab alio*). Partenerii erosului fizic sunt tarați de o inconsistență ontologică fundamentală ; ei sunt efemeri, tranzitorii și schimbători, fapt care așază iubirea carnală sub semnul unei neîmpliniri principiale. Toți îndrăgostiții care sunt despărțiți de lucrul iubit, comentează Bruno, sunt cuprinși de chinuri, se crucifică, se torturează (I, III, 65). Or, această distanță nu poate fi anulată în iubirea senzuală, deoarece relația trupească nu garantează adevărata fuziune a iubiților, ci se desfășoară parcă în umbră și în oglindă. Pentru a depăși separația creată de pluralitate, omul trebuie să urce spre etajele superioare ale ființei, din lumea simțurilor (care leagă între ele „copiile" individuale) în lumea intelectului (unde fenomenele se reduc la principii, iar acestea se reunifică în principiul principiilor).

Ascensiunea erotică urmează așadar parcursul reducției de la multiplu la Unu, întoarcerea (*epistrophé*) plotiniană. Denis de Rougemont

contrasta mistica creştină (de tip epitalamic, concepută ca o căsătorie între creatură şi creator) cu mistica ocultă (de tip unitiv, care presupune fuziunea între amanţi, anularea completă a distanţei dintre creatură şi creator)[24]. Giordano Bruno împinge metafora căsătoriei până la ideea de resorbţie a fenomenelor în numen. Iubirea intelectuală este o gnoză care topeşte iubitul în obiectul iubit, în *nous*, printr-o conversie sau sublimare a fiinţei sale în idee pură. Focalizat asupra Unului, erosul eroic ridică omul, progresiv, deasupra materiei, a sufletului lumii, a intelectului divin, până la Dumnezeu. Îndrăgostitul

> sfârşeşte prin a-şi pierde iubirea şi afecţiunea faţă de toate lucrurile, atât sensibile, cât şi inteligibile; deoarece, unit luminii, devine el însuşi lumină şi, în consecinţă, devine el însuşi un Dumnezeu (I, III, 66).

În ceea ce priveşte tehnica interioară care face posibilă această uniune mistică, întoarcerea la Unu are loc prin activarea imaginii lui Dumnezeu în individ. Bruno preia conceptele scolastice, dezvoltate de Sfântul Bonaventura şi de alţi Părinţi, de *vestigium*, *imago* şi *similitudo*[25] şi le traduce în termenii platonicieni ai originalului (*eidos*) şi copiei (*eidolon*). Gnoza bruniană este un ritual de impregnare şi de restaurare a omului după contururile arhetipului divin.

În primul rând, misticul trebuie să recunoască şi să identifice imaginea arhetipală pe care vrea să o imite. Iubirea, sensibilă sau inteligibilă, depinde de puterea de discriminare, de acuitatea viziunii care contemplă modelul divin. La fel cu furia şi cu iubirea, văzul poate fi şi el orientat spre lumea sensibilă sau spre lumea inteligibilă. Bruno explică această dublă funcţie a cunoaşterii prin diferenţa între aptitudinea vizionară, *vederea*, şi actul sau manifestarea acestei potenţe, *privirea* (I, IV, 83). O cunoaştere pertinentă implică adaptarea viziunii la obiectul contemplat: vederea (care ţine de intelect) vede ideile, privirea (care ţine de ochi) vede corpurile. Deplasarea viziunii de la obiectele fizice la obiectele ideale determină o înlocuire a privirii oculare cu vederea intelectuală. Omul care cunoaşte lumea esenţelor îşi închide ochii fizici şi îi deschide pe cei ai minţii. El renunţă la contemplarea multiplului în favoarea Unului şi înlocuieşte fenomenele simţurilor cu principiile raţiunii. Prin aceasta, îndrăgostitul provoacă emergenţa în sine a arhetipului a cărui copie este. Contemplarea lui Dumnezeu impregnează în suflet imaginea lui Dumnezeu[26].

Bruno rezolvă problema destul de complexă a imaginii şi asemănării nu în cadrul conceptual al creştinismului[27], ci al neoplatonismului. „Imaginea", aşa cum o concepe filosoful din Nola, are două trăsături platoniciene: noetică şi erotică. Emergenţa Ideii atrage apariţia Erosului:

> Din momentul în care sufletul concepe în sine această imagine (a lui Dumnezeu), care nu mai este vizibilă, ci comprehensibilă, nu mai e divizată, ci unitară, nu mai stă sub specia lucrurilor, ci sub cea a Binelului și a Frumosului, atunci în el ia naștere subit iubirea (I, IV, 85).

Sufletul este atras în mod spontan și natural către Frumos și Bine și li se conformează printr-o contemplație imitativă. Opțiunea între Bine și Rău nu depinde de o alegere morală operată de liberul arbitru, precum în concepția creștină, ci de preeminența ontologică exersată de Bine (înțeles ca o esență) asupra Răului (înțeles ca o privare de esență). Cunoașterea eroică presupune reorientarea subiectului spre lumina obiectului divin. În ultimă instanță, Bruno definește drept Eros tensiunea integratoare exercitată de categorie asupra indivizilor. Logosul angajează Erosul, contemplația intelectuală dă naștere atracției erotice între obiectul contemplat și subiectul contemplator, nevoii celui din urmă de a se conforma, în chiar natura sa, celui dintâi. Prin activarea sa în om, imaginea lui Dumnezeu generează dorința de unire cu Dumnezeu.

Splendoarea frumuseții divine strălucește în toți indivizii (II, I, 166); pentru a o descoperi în tine sau în ceilalți, este suficient să-ți reglezi dioptriile cognitive. Identificându-se imaginii arhetipale, furiosul eroic iese în afara timpului sau, mai exact, pătrunde în intratimpul lui Dumnezeu. Nucleului divin din om (imaginea lui Dumnezeu) îi corespunde nucleul de eternitate din timp și istorie (clipa). În al cincilea dialog din prima parte a *Furiilor eroice*, Bruno se străduiește să amplifice conceptul de „clipă", de la sensul de „atom al timpului și nimic" la cel mistic de „matrice a timpului". În concepția bruniană, „clipa este întreg timpul" (I, V, 130), este nucleul cu adevărat indestructibil al timpului, este arhetipul permanenței. Temporalitatea are drept cauză multiplicarea clipei, degradarea sa în clone imperfecte. Principiul eternității este încapsulat în clipă, așa cum imaginea lui Dumnezeu este impregnată în fiecare individ. Iubirea, pe care comparațiile din vorbirea curentă o descriu ca „scurtă cât o clipă", are, după Bruno, un efect complet contrar celui de efemeritate: ea îl sincronizează pe furiosul îndrăgostit cu orologiul care bate unica și singura clipă a lui Dumnezeu. Îndrăgostitul se cristalizează în clipă, el iese din marea trecere istorică și pătrunde în intratimp. El transcende temporalitatea nu însumând și totalizând toate clipele timpului – deci pe poarta infinitului mare –, ci prin desigilarea clipei, pe poarta infinitului mic. Omul eroic se unește cu intelectul divin în măsura în care se identifică rațiunii seminale, logosului matricial al cărui fenomen este.

Iubirea, care „îl transformă și îl convertește pe îndrăgostit în obiectul iubit" (I, IV, 76), își exercită efectele la nivelul unei rețele

subspațiale și intratemporale, ce leagă între ele nucleele sau semințele arhetipale prezente în indivizi. Prin aceasta, Bruno reia identificarea pe care neoplatonismul Renașterii o făcea între Erosul platonician și *anima mundi* plotiniană. Atunci când afirmă că „iubirea e totul", el o face atât într-un sens hermetic, cu referire la *Pneuma* cosmică ce stă la baza filosofiei magice și hermetice a Renașterii, construită pe ideea corespondențelor și similitudinilor („Iubirea, care e cea mai puternică și mai mare și are puterea supremă în cer, pe pământ și pe ape, trebuie să arate o măreție pe măsură", II, I, 166), cât și într-un sens creștin catolic, conform căruia Iubirea alcătuiește, alături de Putere și de Înțelepciune (Logosul), esența trinitară a lui Dumnezeu („iubirea divină, care este divinitatea însăși", II, IV, 196). Este una dintre puținele tușe creștine ale acestor dialoguri, care se revendică, într-o măsură copleșitoare, de la tradiția neoplatonică și, într-o măsură mai redusă, de la cea hermetică[28].

De fapt, Bruno nu face decât o singură concesie majoră doctrinei scolastice (dar capabilă, e adevărat, să reorienteze sensul tuturor speculațiilor sale): asemenea tuturor neoplatonicienilor renascentiști, începând cu Ficino, el asimilează Unul plotinian Dumnezeului creștin. Sau, cel puțin, lasă să se subînțeleagă acest lucru, făcând ca asupra formulărilor și sintagmelor sale să plutească o anumită ambiguitate. De altfel, aceste lucruri nespuse și subînțelese nu sunt o inovație personală, rezultată dintr-o strategie deliberată, ci țin de o practică filosofică obișnuită în Renaștere, impusă de orizontul cultural creștin în care s-au format noii platonicieni. Recuperat după un mileniu de dominație a creștinismului, neoplatonismul a suferit în mod spontan o pseudomorfoză, care i-a permis să se adapteze și să fie parțial acceptat (cel puțin la început, până la Conciliul din Trento) de cultura oficială.

Conceptul de Unu al lui Plotin a fost astfel obligat să îmbrace hainele conceptuale ale trinității creștine, cu transformări mai mult sau mai puțin importante. Una dintre acestea a fost să i se atribuie rolul de Providență sau de voință divină (de exemplu, în II, I, 142, II, IV, 208 etc.), ceea ce îi conferă Unului impersonal al lui Plotin o dimensiune personală, ce nu putea să lipsească din doctrina creștină (deși ne-am putea întreba dacă această personificare nu provine direct din *Corpus hermeticum*, presiunea teologiei oficiale manifestându-se doar în alegerea pe care filosofii Renașterii o fac între divinitatea impersonală neoplatonică și Dumnezeul personal din hermetismul antic[29]).

Celelalte retușuri în sens creștin din *Furiile eroice* sunt mai degrabă superficiale : de exemplu, Parnasul clasic este interpretat ca

muntele Paradisului terestru (I, I, 40), lumina solară este văzută drept cele „două feluri de revelaţie pe care teologii scolastici le numesc matinală şi vesperală" (I, V, 127), dualismul hermetic, conform căruia „toate lucrurile sunt formate din opuşi", este figurat prin arborele cunoaşterii binelui şi răului (I, II, 48, 43). În sfârşit, apofatismul plotinian („cea mai înaltă şi mai profundă cunoaştere a lucrurilor divine se obţine prin negaţie, şi nu prin afirmaţie, ţinând cont de faptul că frumuseţea şi bunătatea divină nu pot şi nu ar putea cădea în sfera conceptelor noastre, ci se află dincolo de înţelegerea noastră" ; II, IV, 211) este invocat în varianta creştinată a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul (Bruno celebrând superioritatea teologiei negative asupra celei demonstrative a lui Aristotel şi a doctorilor Şcolii ; II, V, 215).

Unicul element de fond care compatibilizează sistemul lui Bruno cu viziunea creştină este aşadar asimilarea Binelui plotinian cu Dumnezeu. Totuşi, deşi era critic faţă de creştinism, filosoful din Nola pare să fi fost convins că, vorbind despre „binele suprem şi adevărul prim" (II, I, 155), vorbea într-adevăr despre Dumnezeu (unul şi acelaşi pentru toate religiile). Inchizitorii, în schimb, se pare că au avut îndoieli în privinţa acestui lucru.

Note

1. Giordano Bruno Nolano, *De gl'heroici furori*, introducere şi note de Francesco Flora Torino, Unione tipografico – Editrice Torinese, 1928. Voi indica între paranteze : cu o primă cifră latină prima sau a doua parte, cu o a doua cifră latină numărul dialogului, iar cu cifre arabe pagina.
2. Mircea Eliade, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Cezar Baltag, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
3. Mircea Eliade, „Dacii şi lupii", în *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
4. Marcel Détienne, *La notion de daïmôn dans le pythagorisme ancien*, prefaţă de J.-P. Vernant, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris, 1963.
5. E.R. Dodds, *Grecii şi iraţionalul*, traducere de Catrinel Pleşu, prefaţă de Petru Creţia, Editura Polirom, Iaşi, 1998, pp. 19 *sqq*.
6. „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil' Peleianul,/ Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse", Homer, *Iliada*, traducere de G. Murnu, studiu introductiv şi comentarii de D.M. Pippidi, ESPLA, Bucureşti, 1955, p. 29.

7. În timp ce *menos* înseamnă „spirit”, „inimă”, „suflet”, „curaj”, „ardoare”, „mânie”, *menis* înseamnă „mânie”, „resentiment”, „frustrare” și are probabil aceeași rădăcină cu Manii, sufletele morților „supărați”. Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Heidelberg, Paris, 1923, pp. 627, 634.
8. „The Wasting Sickness of Cu Chulain”, în *Cuchulain of Muirthemne. The Story of the Men of the Red Branch of Ulster*, traducere și adaptare în limba engleză de Lady Gregory, cu o prefață de W.B. Yeats, John Murray, Londra, 1902.
9. Homer, *Odiseea*, traducere de G. Murnu, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, ESPLA, București, 1956, p. 439.
10. Platon, *Phaidros*, 244 a-265 a, în *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 439-470.
11. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritzl Saxl, *Saturn și melancolia. Studii de filosofie a naturii, religie și artă*, partea I, Editura Polirom, Iași, 2002.
12. Wayne Shumaker, *Științele oculte ale Renașterii. Un studiu al patternurilor intelectuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004, p. 188.
13. Henry Moore publică în 1656 tratatul *Enthusiasmus Triumphatus: Or a Brief Discourse of the Nature, Causes, Kindes, and Cure of Enthusiasm*. *De gl'heroici furori* al lui Bruno va fi tradus în engleză de L. Williams sub titlul *The Heroic Enthusiasts* (Londra, 1887-1889).
14. Pentru a urmări felul în care tema delirului divin al poeților s-a transmis din Antichitate în Evul Mediu, a se vedea Ernst Robert Curțius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbuster, cu o introducere de Alexandru Duțu, Editura Univers, București, 1970, pp. 546-547.
15. Pentru tema poeziei ca modalitate de a obține imortalitatea, a se vedea E.R. Curțius, *op. cit.,* pp. 548-550.
16. Émile Namer, *Giordano Bruno ou l'univers infini comme fondement de la philosophie moderne*, Éditions Seghers, Paris, 1966, p. 105. Demonstrația neoplatonismului lui Giordano Bruno fusese deja făcută de analiști precum Charbonnel (*L'Ethique de Giordano Bruno et le deuxième Dialogue du Spaccio*, Champion, Paris, 1919) sau Paul-Henri Michel (*La cosmologie de G. Bruno*, Hermann, Paris, 1962).
17. A se compara cu Plotin, *Ennéades*, IV, 3, 24, text tradus de Émile Bréhier, Société d'édition „Les belles lettres”, Paris, 1924, p. 92.
18. Ce corespunde distensiunii sufletului (*distensio animi*) pe dimensiunile timpului după cădere, despre care vorbește Sfântul Augustin în *Confesiunile* sale.
19. Nu trebuie uitat că modelul heliocentric al lui Copernic sau Galilei a fost pregătit filosofic și chiar teologic de mistica solară a lui Ficino și a neoplatonicienilor Renașterii. A se vedea în acest sens Arthur Koestler, *Lunaticii. Evoluția concepției despre univers de la Pitagora la Newton*, traducere și cuvânt înainte de Gheorghe Stratan, Editura Humanitas, București, 1995.
20. Pentru mistica unitivă care încoronează sistemul lui Bruno, a se vedea Erminio Troilo, *Giordano Bruno*, A.F. Formiggini, Roma, 1918, pp. 71-72.

21. A se vedea Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere de Dan Petrescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, cap. „Ambiguitatea erosului", pp. 104 *sqq* (ed. a III-a, Editura Polirom, Iaşi, 2003).
22. *Cf.* cele două forme de eros din *Banchetul*, 180d-181d, în Platon, *Dialoguri*, traducere de Cezar Papacostea, Editura Iri, Bucureşti, 1995, pp. 88-90.
23. *Cf.* Platon, *op. cit.*, 202d-203a, pp. 116-117.
24. Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, traducere, note şi indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefaţă de Virgil Cândea, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
25. A se vedea Vladimir Lossky, *À l'image et à la ressemblance de Dieu*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris, 1967.
26. Pentru concepţia neoplatonicienilor Renaşterii asupra impregnării omului cu imaginea arhetipală a lui Dumnezeu, a se vedea Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei*, traducere din limba germană şi prefaţă de Amelia Pavel, traducerea textelor exemplificative din „Note" şi „Apendice": Şerban Mironescu, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
27. *Cf. Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. VII, „Doctrine et histoire", partea a II-a, Beauchesne, Paris, 1971, s.v. „Image et ressemblance", col. 1443-1444.
28. Edoardo Fenu vorbeşte de o carenţă a spiritului religios la Bruno şi trage concluzia că „son optimisme n'a rien du sens chrétien, de la croyance en les visions, espérances et promesses supérieures, mais tient plutôt du sens panique et un peu orgiastique". *Giordano Bruno*, Morcelliana, 1938, XVI, pp. 125, 129.
29. În ceea ce priveşte hermetismul egiptean şi anticreştin al lui Bruno, a se vedea Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1964.

Capitolul 7

Calderón de la Barca. Confruntarea dintre ocultismul Renașterii și Contrareformă

Cadru psihoistoric

Analizând mistica hindusă, Mircea Eliade a pus în evidență un mecanism ce explică dinamica șocurilor culturale. După savantul român, practicile yoga reprezintă reemergența credințelor vechilor locuitori aborigeni ai Indiei de sub dominația exercitată de religia brahmanică a migratorilor indoeuropeni[1]. Acest scenariu psihoistoric de sorginte nietzscheană și de factură psihanalitică presupune că inconștientul și conștiința colectivă sunt guvernate de către mecanisme omoloage psihismului individual[2]. Cultura sau religia dominantă exercită un rol cenzurator și prohibitiv asupra culturii sau religiei de substrat, împingând-o spre zonele periferice ale vieții sociale și ale mentalității colective. Dar, pe măsură ce diferențele etnice, militare, sociale, economice și culturale dintre casta sau clasa dominantă și cea dominată se micșorează, elemente ale culturii sau religiei refulate încep să iasă din nou la lumină, în cadrele (și sub masca) culturii sau religiei oficiale. La fel cum, în concepția lui Freud, materialul inconștient este rectificat de către cenzurile psihicului individual până când devin compatibile și acceptabile de către conștiință, tot așa, componentele culturii sau religiei de substrat suferă modificări care le permit să se încadreze în ideologia dominantă. Conform unui termen impus de Spengler, acest proces poate fi definit ca o pseudomorfoză[3].

La începutul erei creștine, extraordinara efervescență de credințe și culte religioase din Antichitatea târzie a fost reprimată prin reformele lui Constantin și Teodosie, care au proclamat creștinismul drept religie de stat și, mai apoi, au interzis toate celelalte religii. Biserica și statul au culpabilizat și au cenzurat atât sistemele filosofice ale „gentililor”

(neopitagoreism, neoplatonism, epicureism, gnoză, hermetism), cât și cultele și sectele păgâne (panteonul oficial, Misterele de la Eleusis, ale lui Dionysos sau Liber Pater, ale lui Cybele și Attis, Isis și Osiris, Mithra, Sol Invictus etc., disciplinele hermetismului popular, teurgia și taumaturgia, magia și vrăjitoria, astrologia, necromanția, oracolele și toate tehnicile divinatorii etc., sectele gnostice și ereziile creștine). Dominația teologiei creștine a durat mai bine de un mileniu, aproape fără rivali (erezii precum paulicianismul, bogomilismul sau catarismul au sfârșit prin a fi eradicate), iar Biserica nu a mai trebuit să se confrunte de o manieră dramatică cu o concepție păgână decât în Renaștere, când vechile sisteme și credințe au ieșit din nou la suprafață sub forma cabalei, a astrologiei, a magiei, a vrăjitoriei, a alchimiei, a medicinei hermetice și a altor discipline oculte[4].

Atunci când foloseau metafore, precum cele de „renaștere", „renovare", „resurecție", gânditorii renascentiști nu erau desigur conștienți de semnificația lor psihoistorică, ci își reprezentau întoarcerea refulatului antic în termenii unei întoarceri la retorica clasică. În istoriografia culturală actuală a fost demonstrat faptul că imaginea Renașterii ca o lumină ce împrăștie tenebrele Evului Mediu nu este decât un mit polemic, făurit de către umaniștii aflați în conflict cu cultura ecleziastică. Totuși, acest mit a avut un mare succes în toate epocile neoclasice, culminând în sinteza teoretică făcută de Jacob Burckhardt[5]. Marele erudit elvețian și discipolii săi subsumează Renașterea canonului clasic, de tendință „progresistă", în opoziție cu canonul creștin medieval, de tendință „reacționară".

Iată însă că, după cum a arătat Wallace K. Ferguson[6], spre sfârșitul deceniului al patrulea al secolului XX, această imagine reductivă și deformantă a intrat în criză. Dându-și seama că viziunea burckhardtiană este o construcție ideologică, în spatele căreia se ascunde un scop propagandistic mai mult sau mai puțin conștient, istoricii culturii europene au început să elaboreze un nou concept de Renaștere. Astfel, ei au pornit de la observația că în arta, literatura și filosofia renascentistă existau elemente ce nu se încadrau în estetica (neo)clasică. Jurgis Baltrusaitis și G.R. Hocke au recuperat acest material sub numele de manierism[7], Hiram Haydn l-a propus pe cel de Contrarenaștere[8], iar Eugenio Battisti pe cel de Antirenaștere[9].

Logica aristotelică a lui *tertium non datur*, care împărțea Renașterea între teologie și umanism, a fost depășită prin descoperirea că aceste două viziuni asupra lumii fuseseră concurate de o viziune alternativă, ce era în același timp necreștină și anticlasică. Cercetătorii din ultima jumătate de secol au pus în lumină adevărata natură a „Antirenașterii" – și anume, ocultismul păgân reemergent. După Aby Warburg, ar trebui să

> interpretăm figurile Olimpului păgân, care au revenit la viaţă în timpul primei Renaşterii..., nu ca simple fenomene artistice, ci mai degrabă ca entităţi religioase[10].

Începând cu uriaşa sinteză a lui Lynn Thorndike asupra disciplinelor oculte renascentiste[11], mai mulţi cercetători (E. Garin, P.O. Cristeller, F.A. Yates, A.G. Debus, W. Shumaker, E. Wind) au sfârşit prin a infirma teoria clasicistă, ajungând la concluzia formulată de un Will-Erich Peuckert, conform căreia

> Renaşterea înseamnă renaşterea „ştiinţelor oculte", şi nu, după cum am fost învăţaţi la şcoală, resurecţia filosofiei clasice şi a unui vocabular uitat[12].

După cum observă Salvio Turró, paradigma specifică Renaşterii nu este modelul clasic-raţionalist, ci modelul magico-hermetic[13]. Marii gânditori şi artişti renascentişti, de la Ficino, Pico, Bruno, da Vinci, Cardan, Copernic, Kepler etc., nu au fost filosofi sau oameni de ştiinţă în sens umanist, ci neoplatonici, neopitagoreici, cabalişti, alchimişti, hermetişti. În acea epocă, distincţia dintre gândirea magică, filosofia naturii şi umanismul laic nu era pe atât de tranşantă pe cât au văzut-o retrospectiv gânditorii pozitivişti din secolul al XIX-lea. Mai mult, individualismul modern, opus colectivismului creştin, pare a fi rezultatul nu atât al afirmării filosofiei laice, cât al emergenţei în Renaştere a misticii oculte. Concentrarea asupra omului, trecerea de la teologie la antropologie, este specifică nu doar umanismului, ci şi ezoterismului, în care magul capătă puterile unui demiurg şi ajunge să concureze, într-o anumită măsură, creaţia divină. De fapt, însuşi umanismul laic pare să-şi datoreze existenţa răsturnării de paradigmă care a constat în înlocuirea poziţiei strict teocentrice, dominantă în Evul Mediu, cu poziţia antropocentrică din ştiinţele oculte ale Renaşterii.

Tabloul unei Renaşteri ca un sistem bipolar, având ca vectori antagonici teologia şi umanismul, este, prin urmare, insuficient şi fals. Acestui sistem trebuie să-i fie adăugat un al treilea termen (dacă nu mai mulţi), pe care, pentru concizie, îl putem numi gândirea ocultă sau ocultismul. Pornind de aici, dublei tipologii umane a Renaşterii, reprezentată de teolog (catolic sau protestant, aceasta e mai puţin important aici) şi de umanist, i se poate alătura un al treilea tip – cel al magului. În postura de reprezentant al acestei tipologii reemergente l-am putea alege pe Paracelsus sau pe Cornelius Agrippa (autorul unei *summa* a ocultismului, *De occulta philosophia*), pe oricare dintre marii doctori ai magiei. Totuşi, posteritatea literară i-a făcut onoarea de a-l aşeza între figurile ilustre ale unui Luther, teologul, şi Erasmus umanistul, unui alt personaj, mult mai obscur istoric, un oarecare Johnn (sau Jorg) Faust.

Deși la început Biserica, prin diverse figuri luminate, nu rareori enciclopedice, a patronat redescoperirea Antichității, destul de curând, instituția creștină a devenit conștientă de pericolele confesionale implicate de imaginarul debordant al ocultismului. În ultimă instanță, Reforma însăși a fost o reacție la acest pericol, reformatorii asimilând catolicismul cu Renașterea și acuzând nu doar politica mundană a papalității, ci și „păgânizarea" acesteia (spre exemplu, acceptarea nudurilor în frescele și tablourile cu subiect religios). Prin principiile sale „iconoclaste", Reforma a început ceea ce Ioan Petru Culianu numește „marea cenzură a imaginarului" renascentist[14].

Catolicismul, la rândul său, în pofida disputei cu protestantismul, a învățat foarte bine lecția acestei critici, directivele Conciliului din Trento fiind îndreptate nu doar împotriva ereziilor protestante, ci și a celor oculte. De fapt, reacția catolică în fața exploziei „păgâne" începuse chiar înainte, deși sporadic (în predicile lui Savonarola, de exemplu). „Vânătoarea de vrăjitoare" a fost declanșată încă din 1484 de Bula papei Inocențiu al VIII-lea, *Summus desiderantes afectibus*, și de tratatul care i-a fost asociat, *Malleus maleficarum*, al lui Henry Institutoris și Jacob Sprenger din 1486. Aceste documente doctrinare vor aprinde, de-a lungul celor două secole care au urmat, cu mult mai multe ruguri decât au fost ridicate în întregul Ev Mediu[15]. Dincolo de războiul religios intestin, atât Reforma cât și Contrareforma au avut aceeași atitudine represivă față de credințele și practicile oculte. Deși filosofii de inspirație neoplatonică nu încetau să argumenteze că „magia albă" este o filosofie a naturii care nu contravine doctrinei creștine, Biserica a sfârșit prin a-i trata pe doctorii ocultismului ca pe „magi negri" sau „negromanți" (cuvânt corupt, derivând din „necromantul" antic). Giordano Bruno a ajuns pe rug nu pentru concepția sa umanistă, cât pentru scrierile sale ezoterice. Culpabilizarea generală a disciplinelor oculte poate fi exemplificată prin destinul pe care autorii protestanți i-l atribuie lui Faust. Cum magia acestuia nu mai poate fi considerată albă, ci e văzută ca demonică, implicând pactul cu diavolul, personajul cade din tipologia filosofului în cea a apostatului, a cărui „viață reprobabilă" sfârșește printr-o „binemeritată condamnare" la infern[16].

Cu multă profunzime, Jean Delumeau a demonstrat că obsesia păcatului și a pedepsei (și, prin urmare, frica socială) au atins paroxismul în Occident nu în timpul Evului Mediu, ci în secolele XIV-XVIII[17]. Vinovăția religioasă a fost un instrument ideologic eficace prin care instituțiile creștine au încercat să împiedice răsturnarea establishmentului social. Nu doar Inchiziția și organele justiției seculare (în calitate de aparate de control și punitive), ci și învățământul

(reorganizat în special de către Compania lui Iisus, adică de ordinul iezuit), precum şi arta şi literatura s-au transformat, după Conciliul din Trento, în instrumente propagandistice, menite să impună doctrina neoscolastică a Contrareformei[18].

José Antonio Maravall a făcut o analiză sociologică pertinentă a tehnicilor culturale de manipulare (atât prin ameninţare, cât şi prin seducţie) a opiniei publice, folosite de puterea monarhico-ecleziastică în perioada posttridentină[19]. Totuşi, spre deosebire de Maravall, nu cred că aceste măsuri au fost luate pentru a combate criza economică, politică şi socială ce zguduia Europa în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Mai degrabă, chiar această reacţie violentă şi represivă a sistemului faţă de direcţia în care pornise societatea este cea care a provocat criza epocii. Pentru a înţelege aşadar aspectul agonic al culturii baroce (adevărată „artă a Contrareformei"), trebuie studiat felul în care omul baroc a introiectat conflictul social ca pe un conflict mental[20]. Lupta externă dintre tendinţele de schimbare şi cele conservatoare a avut drept corelativ interior şocul devastator dintre două viziuni asupra lumii : viziunea renascentistă magică şi viziunea reformată şi contrareformată. Criza Barocului este rezultatul acestei înfruntări dintre paradigma ocultistă şi paradigma teologică[21].

La sfârşitul Evului Mediu, omul occidental pare să fi resimţit o anumită oboseală sau epuizare a resurselor creatoare ale *Weltanschauung*-ului creştin. Astfel încât, printr-o reacţie oarecum naturală şi ingenuă, s-a îndreptat spre noi surse care păreau mai proaspete, chiar dacă proveneau din Antichitate. Omul renascentist a apelat la cultura păgână clasică fără sentimente de vinovăţie sau de deviere eretică[22], condus doar de dorinţa de a explora alte orizonturi. Descoperirea Americilor sau înlocuirea modelului geocentric cu cel heliocentric nu au fost cauzele, ci mai degrabă consecinţele acestei lărgiri a orizontului interior.

Iată însă că, după o scurtă perioadă de acceptare a schimbărilor, Biserica (atât cea protestantă, cât şi cea catolică) a decis să intervină într-o manieră brutală în noul curs al societăţii. Odată cu persecuţia ocultismului, în istoria civilizaţiei europene a început un nou proces de refulare culturală, ce a sfârşit prin a scufunda marele continent al Renaşterii. Teribila ciocnire dintre două ideologii care funcţionau ca metanaraţiuni explicative ale lumii l-a aruncat pe omul occidental într-o stare de deconcertare şi confuzie. După culpabilizarea ei ca magie demonică, viziunea păgână (sau, mai corect spus, viziunea păgână în pseudomorfoză creştină) a Renaşterii a devenit impracticabilă ; pe de altă parte, însă, viziunea creştină, reimpusă de autorităţi, nu mai avea aceeaşi spontaneitate şi imediateţe precum în Evul Mediu[23].

Din punct de vedere psihologic, omul baroc a căzut într-un conflict sfâşietor între impulsurile sale vitale (ieşite la suprafaţă dintr-un inconştient istoric) şi supraeul său, patronat de instituţia creştină. Tendinţele libidoului, exprimate liber în timpul Renaşterii, au fost din nou cenzurate de către conştiinţa moral-religioasă. Rezultatul acestei inhibiţii a constat în deplasarea accentului de pe ceea ce Freud numeşte „pulsiuni de viaţă" (*Eros*, *Libido*) pe pulsiunile de moarte (*Thanatos*, *Mortido*). Faust şi Don Juan, două dintre cele mai semnificative figuri ale literaturii postrenascentiste, sunt emblematici pentru acest proces. Reprezentând gândirea ocultă şi senzualitatea renascentistă (Culianu vorbeşte de *Eros şi magie în Renaştere*), amândoi au fost culpabilizaţi de către etica creştină reformată şi contrareformată şi au fost condamnaţi să-şi plătească aventurile vitale cu moartea eternă. Va trebui aşteptat Romantismul, adevărată „renaştere a Renaşterii", pentru ca cei doi eroi să fie mântuiţi, iar principiile simbolizate de ei să fie recuperate.

În cadrul şocului celor două viziuni despre lume, atât paradigma ocultă (hrănită de materialul inconştient reemergent), cât şi cea creştină (susţinută de supraeul moral) îşi pierd raţiunea de a fi şi motivarea internă. Confruntat cu două scenarii metafizice la fel de puternice şi convingătoare, omul baroc a suferit o demotivare ontologică[24]. Hamlet, un principe implicat, ca toţi ceilalţi eroi istorici ai lui Shakespeare, într-o luptă machiavelică pentru putere, se pomeneşte lipsit de orice motivaţie de a acţiona. Căci, dacă ar intra în lupta pentru tron, nu s-ar transforma el într-un Don Quijote ce luptă pentru idealuri vetuste? În momentul în care a pierdut certitudinea plenitudinii lumii, omul baroc s-a prăbuşit în el însuşi. *Viaţa e vis* a lui Calderón de la Barca este o parabolă pentru procesul psihologic de pierdere a întemeierii, de dispariţie a sensului, pe care poetica barocă îl numeşte *desengaño*, dezamăgire.

Astrologie *vs*. Teologie în *Viaţa e vis*

Analizând temele fondatoare ale dramei *Viaţa e vis*[25], comentatorii lui Calderón nu au acordat atenţie faptului că tema principelui închis din cauza horoscopului său este subordonată unei teme mai primitive: succesiunea violentă la tron[26]. După cum a demonstrat J.G. Frazer (deşi reconstrucţia sa trebuie astăzi privită cu precauţie), tema aceasta provine din riturile regale ale popoarelor neolitice (şi poate celtice). În religia (presupus) matriarhală a populaţiilor preindoeuropene, viaţa era organizată în jurul unei mari zeiţe-mamă, ce era reprezentată în

societatea umană de o regină-sacerdotesă. Succesiunea în regat se făcea pe linie matrilineară şi fiecare nou rege trebuia să câştige dreptul de a se căsători cu regina după o luptă cu alţi pretendenţi la tron. Regele, la rândul său, personifica o divinitate masculină auxiliară pe lângă marea zeiţă, fiu şi amant, având rolul de a garanta forţa şi fertilitatea regatului. Imediat ce puterile sale intrau în declin, regele îmbătrânit era înlocuit, în urma unei competiţii violente, cu un rege mai tânăr, în plină vigoare. Câte ceva din acest sistem de succesiune ar transpărea în miturile greceşti care povestesc luptele (prezidate de Gaia) pentru tronul lumii dintre Uranos, Cronos şi Zeus (care, la rândul său, o înghite pe Metis fiindcă îi profeţeşte naşterea unui fiu uzurpator).

Legenda lui Oedip, pe schema căreia pare să fie construită şi *Viaţa e vis*[27], este probabil o „deformare" şi o adaptare literară târzie a mitului primitiv[28]. Conform lui Robert Graves, după înlăturarea religiei preindoeuropene, grecii ar fi interpretat temele supravieţuitoare în cadrul propriei lor ideologii şi religii – cea a succesiunii patrilineare. În riturile neolitice, care s-ar întrevedea prin *interpretatio graeca* a legendei labdacizilor, Oedip, care îl înfruntă pe Laios într-o luptă de care militare, nu îl ucide pe tatăl său fizic, ci pe un simplu predecesor la tron şi nu se căsătoreşte cu mama sa adevărată, ci cu regina-preoteasă, care o reprezintă pe zeiţa-mamă[29]. Mitologia europeană a uitat sau a pierdut explicaţia religioasă a succesiunii violente, dar a moştenit ideea obscură că obţinerea tronului implică o luptă sângeroasă, că un destin tragic stă deasupra tuturor celor conduşi de voinţa de putere. Această metatemă modelează de o manieră evidentă tragediile istorice ale lui Shakespeare.

Conflictul profund dintre Basilio şi Segismundo nu îşi are aşadar originea în foarte altruista şi umana grijă a regelui ca fiul său să nu ajungă un tiran faţă de supuşii săi, ci în teama ancestrală, nemărturisită, „oedipiană", a tatălui de a fi uzurpat violent de către fiu. Este semnificativ că partea din profeţia zodiacală care îl obsedează pe Basilio este aceea că Segismundo,

> mânat de furii,/ printre uluiri şi crime,/ ar sfârşi să mă strivească/ sub picioru-i şi, vai mie!/ îmi vedeam în praf aievea/ – şi v-o spun cu grea mâhnire! –/ căruntеţea-mi ca pe-o scoarţă/ aşternută lui sub cizme[30].

Ţinând cont de faptul că practicile alchimice, magice, astrologice sunt, după cum a arătat C.G. Jung, un mijloc de proiecţie a fantasmelor şi a angoaselor inconştiente ale magului asupra unor procese exterioare[31], horoscopul pe care Basilio îl compune pentru Segismundo exprimă mai degrabă aprehensiunile tatălui decât viitorul real al fiului[32]. Închiderea lui Segismundo într-o temniţă întunecată pare să

materializeze dorința inconștientă a regelui de a refula anxietatea care îl chinuie[33]. Gestul preventiv de a-l izola pe prinț corespunde ritului antic de *expositio*, adică de expunere a nou-născutului considerat a fi de rău augur pentru cetate. Dacă fiul recunoscut și acceptat de către tată este așezat pe vatra casei, loc patronat de Hestia, zeița protectoare a familiei, fiul renegat este abandonat pe un munte sălbatic sau la o răscruce de drumuri, locuri patronate de zeul psihopomp Hermes, simbolizând așadar Hadesul[34]. Temnița lui Segismundo este un infern în miniatură, unde Basilio își expune fiul, transformându-l într-un „viu schelet neputincios/ ori biet suflet mort fiind".

Calderón folosește conflictul arhetipal dintre regele bătrân și regele tânăr[35] pentru a contrasta două viziuni asupra lumii : viziunea ocultă renascentistă și viziunea neoscolastică tridentină[36]. După cum au observat criticii, începând cu M. Menéndez y Pelayo[37], subtextul ideologic al intrigii este dat de polemica contrareformată împotriva disciplinelor hermetismului popular, precum astrologia și mantica[38]. Basilio se află în poziția filosofului renascentist, comparat cu „învățatul Thales" și „doctul Euclid", care se îndeletnicește cu „filosofia naturală" (sau „magia albă", concepută ca o știință a naturii). Deși face profesiune de bun creștin, regele practică o divinație astrologică bazată pe ideea păgână a marelui organism cosmic, ale cărui părți se află în interrelație, conform legii din *Tabula Smaragdina* : „*quod est inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius, est sicut quod est inferius*". O asemenea ontologie magică stă la baza unei doctrine a predestinării, ce amintește de anticele Moire, zeițele care țes sorții fără ca nimeni, nici măcar Zeus, să poată interveni în urzeală. Acestei doctrine, teologia creștină îi opune ideea unui Dumnezeu a cărui Înțelepciune și Providență cuprind și ordonează totul, fără să intervină totuși în libertatea de opțiune a ființei umane.

Desigur, față de concepția antică asupra fatumului, astrologia renascentistă a suferit o pseudomorfoză creștină, așezând în capul sistemului figura lui Dumnezeu. Argumentul dogmatic în privința locului ocupat de astrologie în explicația lumii era luat din Sfântul Toma d'Aquino. Acesta susținea că aștrii pot să exercite o anumită influență asupra lumii materiale și a corpului uman, dar nu asupra lumii spirituale și a liberului arbitru :

> *Quamvis ex impressione corporum caelestium fiant aliquae inclinationes in natura corporali, voluntas tamen non ex necessitate sequitur has inclinationes*[39].

Cum influența nu este unul și același lucru cu necesitatea, concluzia de compromis la care ajunseseră astrologii renascentiști (precum Basilio)

a fost aceea că, punând la lucru inteligența, înțeleptul va domina aștrii, *vir sapiens dominabitur astris*.

Dar dacă la început coabitarea dintre Providența divină și determinismul astral a fost considerată acceptabilă, odată cu Contrareforma, care lupta pentru conceptul de liber arbitru atât împotriva viziunii astrologice, cât și împotriva „servului arbitru" al protestanților, această îmbinare a fost criticată și respinsă. Deși în viața cotidiană astrologia a continuat să se bucure de un succes schimbător (chiar și între papi ca Urban al VIII-lea), poziția dogmatică adoptată de Biserica Catolică a fost de a demoniza toate formele de profeție. După Conciliul din Trento, au început condamnările papale ale astrologiei: în 1564, bula lui Pius al IV-lea interzicea cărțile de geomanție, hidromanție, aeromanție, piromanție, oniromanție și *negromanție*, precum și toate tehnicile de ghicit cu ajutorul sorților, al vrăjilor, al semnelor, al pronosticurilor și al farmecelor. În 1585, bula *Caeli et Terrae* a lui Sixt al V-lea condamna în mod expres astrologia drept practică magică; în 1586, bula *Constitutio* a aceluiași papă era

> îndreptată împotriva celor care practică arta astrologiei judiciare, a ghicitorilor și a celor care dețin cărți interzise asupra artelor magice.

În 1631, furios că astrologul Morandi îi prezisese moartea apropiată, Urban al VIII-lea emite *Bullarium Romanum*, conform căreia astrologii pot fi nu doar excomunicați, ci și condamnați la moarte și la confiscarea bunurilor.

Dogma propovăduită de Școală nega existența sorții și, prin urmare, a capacității omului de a prevedea viitorul. După cum afirmă Pero Mexia în *Silva de varia lección* (1540), „nu există soartă, și creștinul trebuie să-i atribuie totul lui Dumnezeu" („no ay fortuna y el christiano todo lo a de atribuyr a Dios"); la fel, Antonio de Torquemada, în *Jardín de flores curiosas*, susținea că „nu există altă soartă decât voința și providența lui Dumnezeu". Bula din 1586 a papei Sixt al V-lea „declară că doar Dumnezeu cunoaște viitorul, pe care nici omul, nici diavolul nu-l pot prevedea. Exceptează ca licite pronosticurile asupra întâmplărilor naturale sau necesare datorate unor cauze naturale, ceea ce lasă deschise aplicațiile astrologice-astronomice în navigație, agricultură și meteorologie, desemnate de Horozco în capitolul al XVIII-lea al cărții sale citate; dar neagă faptul că ar exista vreo artă capabilă să pronosticheze întâmplările contingente și declară că astrologia judiciară, datorată vicleniei unor oameni perverși și înșelăciunii diavolului, este o „artă vană și falsă"[40].

După cum reiese chiar din titlul Bulei lui Sixt al V-lea, procedeul cel mai eficace în respingerea astrologiei și a artelor magice a fost satanizarea. Parafrazând poziția Sfântului Pavel (după care *Dii*

gentium daemones), Thomas Liebler (Erastus) susținea, în *Defensio libelli Hieronymi Savonarolae de astrologia divinatrice, adversus Christophorum Stathmionem* (1959), că zeii astrologiei „nu sunt zei, ci cei mai mari dușmani ai lui Dumnezeu și ai omului", iar Alsted, în *Philosophia digne restitute, libros quator* (1612), numea astrologia o „artă a cacodaimonilor". Doctorii și erudiții epocii, precum Juan de Horozco y Covarrubias – în al său *Tratado de la verdadera y falsa profecía* (1588) –, sau părinții iezuiți Benito Pereyra, cu *De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica* (1593), Martín del Rio, cu *Disquisitionum magicarum* (1599), sau Alessandro de Angelis, cu *In astrologos coniectores libri quinque* (1620), făceau distincția între revelațiile Harului (care aduc cuvântul lui Dumnezeu) și revelațiile magice (care sunt înșelăciuni ale diavolului). Antonio de Torquemada, în lucrarea pe care am menționat-o, explică faptul că în acest fel

> unele trebuie numite viziuni, cele care sunt realmente văzute ; iar celelalte – fantasme, cele care sunt închipuite sau reprezentate de fantezie[41].

În *Reprobación de las supersticiones y hechizerias*, Pedro Ciruelo spune despre primele că „îi oferă omului certitudinea că vin din partea bună", în timp ce „în visurile *negromanților* și ale ghicitorilor nu există asemenea certitudine"[42].

În anii în care apare *Viața e vis* erau încă vii ecourile scandalului declanșat de publicarea în 1632 a cărții lui Galilei, *Dialog despre cele două principale sisteme ale lumii*, în care acesta ia partea sistemului copernican împotriva celui ptolemeic. În calitate de „dramaturg al Contrareformei", Calderón apără o poziție ortodoxă, demonstrând, prin conversia lui Segismundo (prinț al Poloniei, țară unde Copernic își elaborase o bună parte dintre operele sale științifice) dintr-un prinț crud, machiavelic, într-un principe înțelept, baroc, că doctrina creștină a liberului arbitru este superioară celei renascentiste a predestinării. Totuși, dincolo de această intenție apologetică, în mod concret, relația dintre aceste două doctrine, așa cum apar ele în piesă, este mult mai confuză și mai problematică, după cum o demonstrează polemicile nu doar dintre teologii secolului al XVII-lea, ci și dintre calderoniștii secolului XX.

Astfel, în timp ce majoritatea comentatorilor sprijină interpretarea de mai sus[43], alții o contestă. Leopoldo Eulogio Palacios susține că „*Viața e vis* nu exprimă victoria liberului arbitru asupra fatalismului sideral, deoarece acesta nu apare nicăieri". Mai mult, Basilio „nu a crezut niciodată în fatalismul sideral"[44], din moment ce regele era convins că îl poate înfrânge printr-o intervenție energică în viața fiului său. Totuși, împotriva părerii lui Leopoldo Eulogio Palacios,

trebuie spus că intenția regelui de a schimba destinul nu este o dovadă a scepticismului său față de astrologie. Atitudinea cu adevărat sceptică (și conformă cu poziția neoscolastică) l-ar fi făcut să nu consulte niciodată zodiacul și să nu dea crezare nici unei forme de profeție. Basilio se bazează pe capacitatea sa de a înfrunta aștrii (conform dictonului renascentist „înțeleptul va domina aștrii") tocmai fiindcă el crede în realitatea horoscopului dictat de aceștia.

A.A. Parker ridică o obiecție mai dificilă:

> Dacă cercetăm cu atenție, trebuie să recunoaștem că toate profețiile astrologice se împlinesc infailibil în operele lui Calderón în forma în care au fost prezise; Calderón nu ne prezintă nici un exemplu de „om instruit și prudent, care depășește decretele stelelor", în măsura în care aceste decrete se referă la profeții pe care cerurile le-au revelat în mod real în opera respectivă[45].

Observația este corectă: la Calderón, deși doctrina predestinării este combătută dogmatic, profețiile se împlinesc așa cum au fost făcute.

Pentru a rezolva această aporie, trebuie să fim atenți la faptul că acest criteriu care validează fie doctrina predestinării, fie pe cea a liberului arbitru, nu este împlinirea sau neîmplinirea horoscopului. O profeție se poate adeveri fără ca aceasta să dovedească existența destinului. Criteriul decisiv pentru validarea uneia dintre doctrine constă în a stabili cine sau ce provoacă realizarea profeției, adică cine este „subiectul operator" (natural sau supranatural, uman sau nonuman) al destinului. Folosind acest criteriu, voi încerca o mică sistematizare. Astfel, operatorul destinului poate fi[46]:

1. O entitate sau o forță exterioară omului. Acest caz are trei variante:

1.1. Dumnezeu (Providența divină);

Această variantă are două subvariante:

1.1.1. Dumnezeu, a cărui Providență, transcendentă istoriei, precunoaște opțiunile pe care le va face omul, dar îi acordă acestuia libertatea de a le lua el însuși. Aceasta este doctrina catolică a liberului arbitru (cu diverse nuanțe – a se vedea polemica Molina-Báñez).

1.1.2. Dumnezeu, a cărui Providență, incontestabilă și absolută, copleșește liberul arbitru uman, decizând dinainte de naștere destinul unui om, fără ca acesta să îl poată modifica. Mai grav, păcatul originar a ucis liberul arbitru din om. Aceasta este doctrina protestantă a „servului arbitru" (cu diverse nuanțe: luterană, calvinistă etc.)[47].

1.2. Moirele, Parcele, Nemesis, Heimarmene, Fatua, Fortuna, fatalitatea astrală sau altă lege a corespondențelor magice, adică o entitate diferită de Dumnezeu (chiar dacă eventual subordonată lui).

În această variantă se încadrează astrologia, pe care Calderón o combate în teatrul său „neoscolastic".

1.3. Întâmplarea sau hazardul obiectiv. Deşi îşi are originea în atomismul antic, această concepţie nu s-a putut impune decât odată cu laicizarea filosofiei şi a ştiinţei. Teoria probabilităţii s-a născut ca o ramură a matematicilor tocmai în secolul al XVII-lea. Legile sale vor fi formulate de Jacques Bernoulli în tratatul postum *Ars conjectandi* (1713).

2. O entitate sau o forţă interioară omului. Acest caz are două variante:

2.1. Voinţa conştientă a omului. Aceasta poate conlucra cu voinţa divină în vederea mântuirii (teoria participării simultane a lui Molina) sau poate acţiona eficace de una singură, ca în sistemele magice sau în ereziile pelagiene.

2.2. O lege psihologică sau o necesitate obscură a omului. Deşi Barocul intuieşte complexităţile psihologiei şi clarobscururile fiinţei umane, această variantă nu va ajunge la o dezvoltare completă decât odată cu descoperirea şi teoretizarea inconştientului, în Romantism şi apoi în psihanaliză.

Este adevărat că, în peisajul intelectual al secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, aceste poziţii se amestecau în cele mai eclectice sisteme. Apărătorii astrologiei nu mergeau mai niciodată înapoi la concepţia antică a destinului, ci se acomodau mai bine sau mai rău teologiei creştine, încercând toate posibilităţile „fractalice" de combinare a conceptului păgân de mare organism cosmic cu cel creştin de Dumnezeu. Spre exemplu, Giovanni Pontano, în tratatele sale *De rebus coelestibus*, *De prudentia* şi *De fortuna* (1501), îmbină variantele pe care le-am notat cu 1.1, 1.2 şi 2.1, afirmând că Dumnezeu a creat aştrii şi le-a dat puterea de a influenţa tot ceea ce se află sub ei, mai puţin liberul arbitru uman, astfel încât lucrurile pământeşti sunt conduse simultan de soartă şi de voinţa umană. Conradus Aslacus, în *Physica et ethica Mosaica, ut antiquissima, ita vere Christiana* (1613), susţine că stelele prezic întâmplările viitoare (1.2), cu excepţia celor care depind de voinţa lui Dumnezeu (1.1), de voinţa omului (2.1) sau sunt întâmplătoare (1.3)[48].

La rândul lor, nici doctorii catolici nu căzuseră de acord asupra unei soluţii dogmatice, după cum o dovedeşte celebra dispută *De auxiliis*, în cadrul căreia se înfruntau teoria dominicanilor, reprezentaţi de Domingo Báñez, şi cea a iezuiţilor, expusă de Luis de Molina. În tradiţia scolastică, se făcea distincţia între graţia suficientă şi graţia eficace. În cartea sa, *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione*

(1588), Molina susține că grația suficientă a lui Dumnezeu poate să fie eficace sau ineficace pentru mântuirea omului, în funcție de opțiunea pentru bine sau pentru rău pe care omul o face în baza liberului său arbitru. Ca răspuns, Báñez publică *Apología de los hermanos dominicos contra la „Concordia" de Luis de Molina* (1595), în care afirmă că, pentru a se mântui, omul are nevoie atât de grația suficientă, cât și de grația eficace a lui Dumnezeu. Dominicanii îi acuză pe iezuiți că, prin teoria participării simultane (*concurso simultáneo*) a lui Dumnezeu și a omului la mântuire, cad în erezia pelagiană, acordând un rol prea mare liberului arbitru uman, în timp ce iezuiții îi acuză pe dominicani că subordonează complet liberul arbitru uman providenței divine, căzând în doctrina luterană a arbitrului sclav. Finalmente, ajungând în fața papei, disputa este tranșată în 1607 de Paul al V-lea, care declară valide ambele teorii și interzice acestor două ordine bisericești să se mai trateze reciproc drept eretice[49]. Calderón cunoștea desigur dezbaterea despre *gratia suficiente* și *gratia efficax*, după cum o sugerează unul dintre personajele din *Los dos amantes del cielo* atunci când spune: „nu uita de marile/ ajutoare oferite de Dumnezeu; nu doar/ suficiente, ci și eficace" („*pues te olvidas de tan grandes/ auxilios de Dios; no solo/ suficientes, si eficaces*").

Să reluăm așadar întrebarea: Cine sau ce provoacă împlinirea profețiilor în *Viața e vis*? Trei personaje sunt semnificative din acest punct de vedere: Clarín, Basilio și Segismundo.

În bătălia finală dintre susținătorii lui Segismundo și cei ai lui Basilio, Clarín, condus de morala egoistă a lui „zău că nici nu-mi pasă de altceva decât de mine însumi", se ascunde între stânci, cu speranța că aici „nici gând să poată/ moartea-a mă găsi vreodată". Cu toate acestea, în ciuda precauțiilor sale, un glonte rătăcit îl ucide. În *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, comedie scrisă în colaborare cu Antonio Coello, Calderón pare dispus să accepte, în cadrul conceptului de Fortuna, ideea de hazard. În *Viața e vis* însă, Calderón nu mai face concesie superstițiilor populare și adoptă o poziție mai apăsat dogmatică, obligându-l pe Clarín să tragă singur concluziile „corecte" din propria sa moarte. Muribundul contestă conceptul prea puțin ortodox de hazard obiectiv (1.3) și, dintre celelalte două explicații – cea divină și cea astrologică –, o alege pe prima (1.1), cuvintele sale amintind de proverbul

> Omul propune și Dumnezeu dispune": „Sunt un om năpăstuit,/ ce, ferindu-mă de moarte,/ drept la ea m-am dus. Fugind/ să n-o văd, în drum cu jind/ mi-a ieșit; în nici o parte/ nu-i ungher de moarte-ascuns/ fapt prin care se vădește/ că fugind de moarte-orbește,/ te și vezi la dânsa-ajuns./

[…] și așa, deși fugiți/ spre-a vă mântui de moarte, moartea-n față nu-i departe,/ de vrea Domnul să muriți.

Asistând la acest episod, Basilio are și el o revelație. Încercarea nereușită a lui Clarín de a evita moartea îi dezvăluie regelui propria eroare în tentativa de a schimba soarta lui Segismundo:

Strădania-i deșartă/ pentru om când cu mai 'nalte/ rosturi și puteri se-ncearcă;/ vrând să-mi scap de jertfe țara/ și de răzmerițe, iată,/ am împins-o-n brațul celor/ de care credeam că scapă!

Filosoful renascentist se vede astfel obligat să renunțe la speranța că ar putea controla horoscopul și să își declare neputința. Basilio nu recade desigur în concepția antică a destinului inevitabil (cel cu care se confruntă Oedip, spre exemplu), dar nici nu descoperă soluția corectă din perspectivă catolică, ci pe cea protestantă, a Providenței implacabile. Eșecul manevrelor de a împiedica împlinirea horoscopului lui Segismundo îl instruiește doar în ceea ce privește prepotența predestinării, dar nu și în privința existenței liberului arbitru. Dacă până acum Basilio încercase să împiedice oracolul succesiunii violente, de acum el se arată dispus să-l accepte cu resemnare. În loc să fugă de pe câmpul de bătălie, unde lupta era deja pierdută, el iese spășit înaintea lui Segismundo pentru ca profeția să se împlinească. Repetând gânditor ultimele cuvinte ale lui Clarín, „Moartea-n față nu-i departe,/ de vrea Domnul să muriți!", Basilio nu face decât să transfere fatalitatea de la aștri la Dumnezeu, adică să treacă de la fatalismul sideral (varianta 1.2, renascentistă) la un fatalism providențial (varianta 1.1.2, protestantă).

Clotaldo, care se opusese și experimentului oniric conceput de Basilio pentru Segismundo, încercând să-i dezvăluie eroarea teologică (1.2), intervine și acum, pentru a-l împiedica pe rege să cadă într-o nouă eroare doctrinară (1.1.2), aceea de a ignora liberul arbitru dat de Dumnezeu omului. Este adevărat că argumentul său împotriva concluziei de tip protestant formulată de Basilio nu se servește atât de conceptul catolic, cât de cel astrologic cuprins în lema renascentistă *Sapiens homo dominatur astris*:

Nu-i creștinească/ hotărâre, nu, să-ți spui/ că-ndârjirea nu se pleacă./ Dimpotrivă, și-nțeleptul/ știe-a-nfrânge chiar și soarta.

Totuși, Clotaldo anticipează și pregătește intervenția lui Segismundo, pe care experiența „dezamăgirii" (*desengaño*) ontologice prin care a trecut l-a adus la adevărata prudență creștină. Principele iluminat este cel care pune în evidență și deconstruiește cu maximă claritate eroarea doctrinară a tatălui său și formulează implicit poziția corectă din perspectivă catolică (1.1.1):

Tot ce-i hotărât în ceruri/ şi pe tabla lor albastră/ scris de Dumnezeu c-un deget,/ cifre şi icoane maldăr/ pe atâtea file-albastre/ cu-aurite slove salbă,/ nu înşală, nici nu minte,/ ci ne minte şi ne-nşală/ cel ce, rău folos visându-i,/ le pătrunde şi le-ncearcă.

Eroarea (sau mai rău, erezia) lui Basilio nu constă în încercarea de a împiedica destinul, ci în însuşi faptul de a fi crezut că-l poate prevedea. Conform doctrinei catolice, voinţa lui Dumnezeu, care controlează din eternitate întreaga lume, nu este cunoscută nimănui, nici oamenilor, nici diavolilor, nici măcar îngerilor şi nu este înscrisă nici în aştri şi nici în alte creaţiuni ce ar putea fi consultate prin diverse practici mantice[50]. „Certitudinile" ghicitorului nu sunt altceva decât simple conjecturi, care mai degrabă ascund decât dezvăluie viitorul. Dumnezeu îşi poate face cunoscute intenţiile prin revelaţii, dar orice încercare din partea omului de a pătrunde pe căi proprii aceste intenţii este o ofensă adusă Creatorului. Profeţii, astrologii, ghicitorii dau dovadă de un orgoliu luciferic imaginându-şi că ar putea cunoaşte ceea ce Dumnezeu nu doreşte să fie cunoscut. De aceea, practicile profetice sunt văzute ca tentaţii demonice şi asimilate apostaziei[51]. În autosacramentalul *No hay más Fortuna que Dios*, Calderón spune limpede că Fortuna este o „falsă divinitate", imaginată de diavol pentru a-l face pe om să uite de Providenţa divină.

Se poate spune că, prin „doctul" Basilio, Calderón acuză practicile mantice renascentiste şi viziunea animistă neoplatonică şi magică subiacentă. În piesa lui, fatalismul astral este condamnat ca o iluzie de atotcunoaştere prin propriile puteri. O asemenea impietate se cere negreşit pedepsită, cum se întâmplă cu Basilio: „cerul/ astăzi din belşug ţi-arată/ c-ai ales greşită calea/ să-l învingi". Cele trei personaje prin care Calderón lămureşte ideile de predestinare şi Providenţă alcătuiesc un triunghi cu un vârf „pozitiv" şi două vârfuri „negative". În faţa unui Segismundo (convertit în „principe perfect"), Basilio şi Clarín apar ca două contraexemple: amândoi au încercat să prevadă voinţa lui Dumnezeu şi amândoi au căzut pradă unei iluzii care i-a dus la eşec şi pierzanie.

Între Segismundo şi Clarín, pe de o parte, şi Segismundo şi Basilio, de cealaltă, se creează două relaţii antitetice care se luminează reciproc.

Clarín este bufonul (*gracioso*)[52], corespunzând nebunului regelui din teatrul lui Shakespeare. El este complementul şi parodia principelui. Atât Segismundo, cât şi Clarín sunt închişi în temniţă şi amândoi au ocazia de a deveni „regi de o zi": Segismundo în cadrul experimentului conceput de Basilio, Clarín în timpul confuziei create la venirea răsculaţilor, care îl iau drept Segismundo. Dar dacă Segismundo este un principe real, Clarín, „segismundat" de către rebeli, este un

„prinț păgubos”. Primul va învăța să se comporte cu prudență și cu noblețe – și, ca atare, va prelua funcția de rege adevărat –, în timp ce al doilea continuă să se poarte josnic și, ca urmare, va merita moartea ce i se cade unui rege fals, ca în Saturnaliile romane. (Prin gura lui Clarín, Calderón face o aluzie la obiceiul roman de a alege un rege de carnaval, care, după o săptămână în care lumea stă pe dos, este înlăturat într-un mod mai mult sau mai puțin sângeros: „Dacă-s oare vechi deprinderi/ în regat aici ca, zilnic,/ câte-un prins pus prinț să fie?”.)

Stând de aceeași parte cu Clarín în distribuția rolurilor „negative”, Basilio, doctorul în științe oculte, principele renascentist, este implicit echivalat cu bufonul, cu regele lumii pe dos. A te lăsa condus de legile astrologiei este o nebunie. Din perspectiva Contrareformei, Renașterea este o lume răsturnată, iar practicarea disciplinelor oculte este un prilej de apostazie. Adevăratul comportament creștin este discreția și prudența pe care le regăsim la Segismundo, devenit, după „convertirea” sa barocă, un model de principe contrareformat.

Piesa are așadar două concluzii apologetice. Prima demonstrează, împotriva viziunii renascentiste, că fatalismul astral nu funcționează și că Dumnezeu este (parafrazând finalul din *Magul făcător de minuni*) singurul „astrolog prodigios” care cunoaște destinul omului. Cea de-a doua implică, împotriva doctrinei protestante, că Dumnezeu conduce destinul omului nu pe deasupra acestuia, ci prin intermediul liberului arbitru al acestuia. Din perspectiva micii noastre clasificări, în acest sistem, varianta 1.1.1 se conjugă cu varianta 2.1, soluție care se regăsește în teoria participării simultane (*concurso simultáneo*) a lui Luis de Molina. Segismundo este demonstrația vie a doctrinei conform căreia mântuirea omului presupune acțiunea simultană a grației divine și a voinței umane: prin comportamentul său, el infirmă ideea de predestinare siderală („a face răul”) și își subordonează atitudinea, prin opțiune liberă, Providenței divine („a face binele”).

Ce se întâmplă însă în cazurile lui Clarín și Basilio, din moment ce și ei sunt personaje în infailibilele planuri divine, dar nu printr-o opțiune deliberată, ca Segismundo, ci împotriva voinței lor? Clarín sfârșește prin a fi omorât chiar pe când încearcă să evite acest lucru, iar Basilio își provoacă înfrângerea și detronarea prin chiar intenția de a le împiedica. Cum nici varianta 1.3 (hazardul obiectiv), nici varianta 1.2 (predestinarea astrală) nu fac parte din eșafodajul ideologic pe care îl promovează Calderón, unica explicație pentru eșecurile lor rămâne Dumnezeu. În alte piese, divinitatea poate interveni direct în mersul lucrurilor, cum se întâmplă în finalul *Magului făcător de minuni*, unde Dumnezeu îl obligă pe diavol să-și

mărturisească public tertipurile și să restaureze în felul acesta onoarea Justinei. Dar în *Viața e vis* nu avem de-a face cu o asemenea apariție *ex machina*, care să pună în evidență morala morții lui Clarín și a înfrângerii lui Basilio. În această piesă, voința lui Dumnezeu se împlinește prin intermediul opțiunilor (corecte sau greșite, nu are importanță) personajelor. Iar dacă Segismundo este un exemplu de conlucrare a providenței lui Dumnezeu cu voința (*voluntad*) omului (1.1.1 și 2.1), Basilio și Clarín sunt mai degrabă exemple de utilizare de către Dumnezeu a voinței contrare (*noluntad*) a personajelor. Deși doresc altceva decât ceea ce li se va întâmpla, aceștia provoacă ei înșiși aceste rezolvări nedorite, ca și cum ar fi conduși, dincolo de ceea ce plănuiesc în mod rațional, de o necesitate interioară obscură[53].

Acum este posibil să dăm un răspuns la întrebarea „De ce se împlinesc profețiile în teatrul lui Calderón ?". Ținând cont de toate delimitările doctrinare de mai sus, răspunsul ar fi : deoarece omul construiește o profeție închipuită (căzând în eroarea de a crede în predestinarea astrală 1.2) și apoi participă, de o manieră inconștientă (2.2), la împlinirea acesteia. Dumnezeu cunoaște fără îndoială tot ceea ce se va întâmpla, dar nu dictează aceste întâmplări impunând salvarea sau damnarea personajelor, ci le lasă libertatea de a decide fiecare pe cont propriu, construindu-și planul global ținând cont de alegerile lor. Ceea ce sugerează Calderón, împotriva doctrinei protestante a predestinării divine (1.1.2), este că aceia care practică mantica (falsa profeție, inspirată de demon) nu sunt condamnați din start de către un destin providențial dictat de Dumnezeu, ci creează ei înșiși, din aprehensiune și anxietate, condițiile care vor duce la căderea lor.

Există un fel de fatalitate obscură în piesă, dar aceasta nu este exterioară (aștrii renascentiști, Dumnezeul protestant), ci este interioară omului, manifestându-se prin faptele celor care se bazează pe profeții. Aceștia se comportă ca și cum ar fi vrăjiți sau demonizați (ceea ce e același lucru în viziunea neoscolastică), îndreptându-se ca niște somnambuli spre dezastru și provocând ei înșiși ceea ce vor să evite. Acest proces de autosugestie sau autohipnoză este cel mai vizibil în dramele având drept temă gelozia, în care Calderón descrie, cu răceala observatorului detașat, catastrofele și monstruozitățile provocate de fatalitatea interioară a pasiunilor oarbe[54].

Înfrângerea și detronarea regelui din finalul *Vieții e vis* nu se datorează predestinării lui Segismundo (din moment ce, după cum susține doctrina catolică, destinul omului nu este înscris în aștri), ci angoasei lui Basilio și acțiunilor întreprinse de el pentru a-și contracara fantasma oedipiană. Regele este cel care, acționând obsedat de scenariul succesiunii violente la tron, face ca previziunile horoscopului să

devină realitate. Segismundo expune foarte bine în comportamentul tatălui său psihologia de victimă care își creează călăul:

> Dacă unui om i-ai spune:/ „O neomenească fiară/ te va omorî", ce credeți,/ cugetând cumva că scapă,/ o va deștepta, de doarme?/ Dacă-i spui: „Această spadă,/ ce o porți încinsă, moarte/ îți va da", i-ar fi deșartă/ prevederea și-apărarea/ să și-o tragă-atunci din teacă/ și să-și pună pieptu-n vârfu-i./ Dacă-i spui: „În sâni de apă/ ți-este scris să-ți ai mormântul/ cu zidiri de-argint podoabă",/ rău ar face-n larg pornind-o/ marea tocmai când răscoală/ trufașă, munți crunți de-omături,/ munți turbați de sticlă-n slavă./ I s-a întâmplat asemeni/ celui ce, de către-o fiară,/ încolțit, o și trezește;/ celui ce-nfricat de spadă,/ goală-o ține-n mâini, și celui/ cui de vijelii i-e teamă./ Însă chiar de-ar fi – aflați-o – / rău-mi adormită fiară,/ spada potolită furia-mi,/ și asprimea-mi apă calmă,/ nu cu răzbunare soarta/ poți s-o-învingi, sau cu prigoană,/ mai degrabă-așa o zgândări.

Împlinirea profețiilor în teatrul lui Calderón s-ar explica așadar prin mecanismul maniaco-obsesiv de proiecție a unei anxietăți într-un oracol. Spre exemplu, în *El mayor monstruo del mundo*, un „evreu preadoct", adică un cabalist-mag, îi profețește lui Mariene că va fi „trofeul nemeritat […]/ al unui monstru, cel mai crud, oribil și puternic/ din lume", mai exact că pumnalul soțului ei, tetrarhul Herod, îi va aduce moartea „celei pe care el o iubește cel mai mult pe lume". Aflând de oracol, tetrarhul Herod condamnă practicile mantice și face o profesiune de credință perfect catolică din liberul arbitru al omului:

> Deși această carte nemuritoare/ cu unsprezece pagini de cristal [cerul]/ conține discursurile [destinele] noastre,/ nu se cuvine a da crezare/ secretelor sale;/ căci [astrologia] e o știință care greșește atât de mult,/ încât într-un singur punct vede/ distanțe închipuite mai mari/ decât cele de la cer la pământ./ Din această știință ciudată/ nu poți să afli/ decât ceea de ce te temi,/ nu și ceea ce va fi.

Dacă totuși răul de care se tem personajele din piesă se împlinește, aceasta nu se întâmplă din cauza predestinării aștrilor sau unei intenții nenegociabile a lui Dumnezeu, ci fiindcă Herod, dincolo de înțeleptele sale convingeri teoretice, este condus de o pasiune oarbă, adică de „cel mai mare monstru, gelozia". Atunci când nu sunt controlate de rațiune și de prudență, dorința de putere, orgoliul și îngâmfarea, gelozia și erosul devin o fatalitate interioară care conduce la dezastru[55].

Combinând în felul acesta Providența divină (1.1.1) cu tendințele inconștiente ale omului (2.2), Calderón nu iese din tradiția Școlii. Sfântul Toma d'Aquino recunoștea aștrilor capacitatea de a influența pasiunile oamenilor prin intermediul „umorilor", ceea ce implică ideea că a

învinge aștrii înseamnă să-ți înfrângi propriile pasiuni: *„Plures hominum sequuntur passiones, quae sunt motus sensitivi appetitus, ad quas cooperari possunt corpora coelestia ; pauci sunt sapientes, qui hujusmodi passionibus resistant*"; *„Unde et ipsi astrologi dicunt quod sapiens homo dominatur astris, in quantum scilicet dominatur suis passionibus*"[56]. Pe această linie, Calderón realizează un fel de „introiecție" a conceptului renascentist de „destin", mutând accentul de pe predestinarea astrală pe fatalismul instinctelor. În viziunea contrareformată a lui Calderón, destinul este reprezentat de pasiunile scăpate de sub control[57].

Este adevărat că această tendință de psihologizare a perspectivei asupra lumii, comună întregii mentalități și poetici baroce[58], nu își găsise deocamdată instrumentele și vocabularul pentru a putea face analize interioare. Lui Calderón și epocii sale le lipsesc reprezentarea și conceptul de „inconștient". În antropologia scolastică nu există loc pentru această dimensiune psihică, deoarece Sfântul Toma d'Aquino considera specific uman doar sufletul rațional și distribuia sufletul senzitiv și sufletul vegetativ naturii noastre subumane (în mod numai aparent ironic, conceptul romantic de inconștient se va alimenta din filosofiile hermetice alternative, și anume din conceptele oculte de „fantezie" și „fantasmă"). Deși descoperă existența unui principiu inconștient, literatura barocă nu are mijloacele necesare pentru a-i da volum și imagine. Cu toate acestea, chiar și fără ajutorul observației comportamentiste sau al analizei psihologice, personajele lui Calderón, ca și cele ale lui Shakespeare pun în evidență niște mecanisme psihice abia întrezărite și confuze, care nu au încă un nume, dar exercită o influență obscură și inexorabilă asupra destinelor acestora.

Magie *vs.* Teologie în *Magul făcător de minuni*

Deși atât Reforma, cât și Contrareforma au acționat de o manieră aproape concertată împotriva „inamicului" comun (noile erezii), modul lor de a proceda și scopul însuși al intervențiilor asupra opiniei publice au diferit semnificativ. În timp ce ideologia reformistă i-a impus imaginarului renascentist o *cenzură* radicală, interzicând complet folosirea imaginilor, ideologia contrareformată a urmărit mai degrabă conversia acestuia, încercând să reconvertească arta „păgânizată" într-o artă alegorică și spirituală, pusă în slujba conceptelor creștine. După cum a demonstrat Werner Weisbach și alții, arta barocă este o artă a Contrareformei, ce se subordonează, mai mult sau mai puțin implicit sau superficial, preceptelor Conciliului din Trento. Scopul

Bisericii catolice nu era de a-i condamna pe magi şi eretici, cum se întâmplă cu Faust, ci de a-i salva şi mântui[59]. *El mágico prodigioso* – în românește *Magul făcător de minuni* sau chiar *Taumaturgul* (etimonul grecesc acoperind exact titlul spaniol) –, una dintre cele mai „faimoase comedii" ale celui pe care Eugenio Frutos Cortés îl numeşte „dramaturgul Contrareformei"[60], este o strălucită metaforă a acestei convertiri a magului păgân (renascentist) la un sfânt creştin (baroc)[61].

În acest sens, este instructiv să comparăm rădăcinile antice pe care le folosesc mitul protestant al lui Faust şi „comedia cu sfinţi" a lui Calderón. În timp ce Faust îl are ca model pe Simon Magul, gnosticul din Samaria despre care vorbesc *Faptele apostolilor*, condamnat pentru încercarea de simonie şi alte fapte reprobabile, Calderón îl ia drept protagonist pe Ciprian, mag din Antiohia care, în urma eşecului artei sale demonice în faţa credinţei Justinei, s-a convertit la creştinism[62], a fost martirizat şi a intrat în *Floarea sfinţilor*[63]. Legenda lui Faust era de asemenea cunoscută în Spania, iar Calderón a avut chiar ocazia să fi văzut vreo reprezentare scenică a ei în timpul şederii sale în Ţările de Jos. Totuşi, opţiunea lui pentru o sursă diferită corespunde diferenţei de intenţii pe care Biserica protestantă şi cea catolică le aveau faţă de mag : represiune/seducţie[64]. Aşa se face că, deşi este inclusă în tradiţia faustică, comedia lui Calderón nu este totuşi o variantă a mitului lui Faust, ci reprezintă o linie alternativă a acestuia. Convergenţa acestor izvoare cu origini în legende din Antichitatea târzie (Simon Magul, Ciprian, Teofil) nu va avea loc decât în opera lui Goethe.

Calderón nu era deloc ingenuu în momentul în care şi-a ales o asemenea temă din tradiţia martirologică. Intenţia sa apologetică subliminală era de a suprapune alegoric două momente istorice, pentru ca primul să se constituie în exemplu pentru cel de-al doilea : confruntarea dintre păgânism şi creştinism de la sfârşitul Antichităţii şi conflictul contemporan lui dintre mentalitatea Renaşterii şi Contrareformă. Scopul alegoric era uşurat de convenţiile din teatrul baroc, în baza cărora toate piesele erau reprezentate, indiferent de situarea lor istorică şi geografică, în spaţiul convenţional al societăţii Secolului de Aur. Astfel, Antiohia din legenda antică devine un oraş abstract, ai cărui locuitori se îmbracă, se comportă, vorbesc precum cavalerii, doamnele, pajii, servitorii şi bufonii de la curtea spaniolă.

Bruce W. Wardropper avertizează că, în comparaţie cu legenda primitivă, unde Ciprian este un simplu *negromant*, în piesa lui Calderón el este un „filosof profund, care caută adevărul". Criticul apreciază că intenţia autorului era de a „ridica piesa de la nivelul pietăţii vulgare la cel al devoţiunii serioase"[65]. Totuşi, scopul dramei

este mult mai amplu. Calderón îi conferă lui Ciprian toate atributele şi prestigiul unui filosof renascentist, care este purtătorul de cuvânt al viziunii hermetico-ocultiste, pentru a-l opune Justinei, reprezentantă a credinţei, aşa cum fusese aceasta definită de ideologia neoscolastică. Iubirea dintre cei doi devine o parabolă cu tâlc asupra felului în care ar trebui să se rezolve conflictul dintre cele două paradigme : nu în termenii carnali ai lui Ciprian (adică mundani, ai Renaşterii), ci în termenii ascetici ai Justinei (adică spiritualişti, ai Barocului).

Scopul ideologic al dramei este aşadar de a demonstra superioritatea unei metanaraţiuni explicative a lumii asupra alteia. Pentru analiza celor două sisteme de concepte care se înfruntă în *Magul făcător de minuni*, avem la îndemână trei studii foarte riguroase : cel al lui Ioan Petru Culianu asupra paradigmei magico-hermetice şi cele ale lui W.J. Entwistle şi Angel L. Cilveti asupra paradigmei scolastice (de orientare preponderent tomistă)[66]. Pornind de la această opoziţie fundamentală, drama lui Calderón[67], ca de altfel întreaga dramaturgie barocă[68], are o arhitectură esenţialmente dualistă şi conflictuală. Antinomia structurală între magie şi teologie generează în *Magul făcător de minuni* o serie de opoziţii derivate, care merg în perechi, precum *syzygy* gnostici. În continuare, am să încerc să pun în lumină ramificaţiile acestui dualism central.

Reprezentanţii conflictului de viziuni asupra lumii sunt, cum am arătat deja, cei doi protagonişti : magul Ciprian şi creştina Justina. Cum fiecare dintre aceştia nu este doar un simplu purtător de idei (adică o alegorie abstractă), ci şi un personaj viu (adică o fiinţă umană cu o psihologie veridică), conflictul exterior de paradigme se manifestă în egală măsură ca un conflict interior în fiecare dintre ei. Şocul culturilor reverberează în psihicul indivizilor, generând tensiuni şi rupturi afective şi caracteriale.

Bruce W. Wardropper a observat că, în figura lui Ciprian, Calderón proiectează opoziţia dintre *cunoaştere* (*knowledge*), care îl caracterizează pe învăţatul păgân, şi *înţelepciune* (*wisdom*), specifică sfântului creştin[69]. În tradiţia patristică, diferenţa dintre aceste două tipologii nu este de natură morală (deoarece şi învăţatul păgân poate fi virtuos), ci de natură teologală : ea depinde de absenţa, respectiv de prezenţa harului. Învăţatul care se bazează doar pe puterile sale cognitive omeneşti nu ajunge să cunoască decât lumea fizică ; pentru a avea revelaţia lumii metafizice, el are nevoie de graţia divină[70]. La începutul dramei, Ciprian este un învăţat păgân pe care meditaţia l-a adus în pragul revelaţiei creştine. Acelaşi lucru se întâmplă într-o altă „piesă cu sfinţi" a lui Calderón, *Los dos amantes del cielo*, unde Crisanto ajunge, cu ajutorul filosofiei naturale, până la revelaţiile

din Evanghelia după Ioan, însă are nevoie de har pentru a le pătrunde înțelesul spiritual.

Tocmai deoarece cunoaște teoria scolastică (rațiunea naturală îl duce pe om către Dumnezeu) își face și diavolul intrarea în scenă. În momentul în care Ciprian începe să mediteze asupra a ceea ce se află dincolo de filosofie (adică teologia), diavolul, deghizat în călător străin, îi va conturba concentrarea, încercând să-l atragă pe un alt drum. În fața protagonistului se vor deschide astfel două opțiuni : fie să continue pe calea filosofiei spiritualiste, care duce către neoscolastica barocă, fie să se abată spre filosofia mundană, magico-demonică, atribuită Renașterii. Problema lui Ciprian, pe care diavolul o speculează inteligent, este că nu știe cine e „operatorul" ce controlează cu adevărat destinul universului. Îngerul căzut vine în întâmpinarea filosofului, care caută o „alianță" transcendentală și, profitând de lipsa de informare a acestuia, îi oferă un pact facil și atrăgător. „Mărturisesc că sunt sclavul tău", recunoaște Ciprian, oferindu-i *străinului* sufletul său. „Îl accept", confirmă acesta. Filosoful, lipsit de luminile teologiei, ale binelui, ajunge astfel să se alieze cu răul metafizic. Piesa va urmări periplul protagonistului prin întunericul magiei, dar și evoluția interioară, care va sfârși prin a-i arăta că adevărata divinitate pe care o caută nu este Satana, ci Dumnezeu. Anticipându-l oarecum pe Goethe, Calderón îl folosește și el pe diavol – desigur, împotriva intențiilor acestuia – în provocarea iluminării eroului. Spaima care îl încearcă pe Ciprian atunci când stăpânul său infernal este pe cale de a-l înlănțui definitiv este cea care îl va face să-l caute și să-l descopere pe „Marele Dumnezeu al creștinilor".

Asocierea filosofului cu diavolul și devierea filosofiei în magie nu este un accident pe care Ciprian l-ar fi putut evita observând cu strictețe legile virtuții și ale moralei, accesibile nu doar creștinilor, ci și gentililor. Ceea ce sugerează Calderón este că învățătura și știința fără har sunt o formă de demonie. Învățatul care se bazează exclusiv pe puterea sa de înțelegere se face vinovat de orgoliu luciferic, ceea ce nu poate să-i atragă decât căderea. Dramaturgul reușește în felul acesta să demonizeze „filosofia naturală" a Renașterii, construită mai mult pe sistemul neoplatonic decât pe teologia scolastică. Într-adevăr, magia pe care Ciprian începe să o practice sub tutela diavolului are trăsăturile magiei albe renascentiste, convertită însă, prin prisma culpabilizatoare a acuzației de satanism, în magie neagră[71].

Ioan Petru Culianu a arătat că profilul „original" al lui Ciprian, pe care l-am obține prin redresarea distorsiunilor impuse de ideologia contrareformată, este cel al unui mag renascentist. El este un „operator magic" ce își proiectează dorințele și fantasmele prin vehiculul *pneumei*

universale (*anima mundi*), asupra persoanelor şi a obiectelor pe care doreşte să le manipuleze. În felul acesta, el ajunge să practice magia extrasubiectivă, controlând elementele – plantele, fiarele, păsările, vremea, cerul – şi magia intersubiectivă, generând imagini şi dorinţe în sufletele celorlalţi, în primul rând în cel al Justinei.

Deşi în spiritul Contrareformei asemenea îndeletniciri nu pot duce decât la damnare, Ciprian li se consacră nutrind cu totul alte speranţe, în acord cu intenţiile genuine ale magilor şi alchimiştilor renascentişti. La fel cu aceştia, eroul lui Calderón îşi exprimă dorinţa de a descoperi secretul imortalităţii („veşnic va fi în lume/ magul Ciprian") şi puterea de a reda viaţa morţilor („căci am deprins *negromanţia*,/ ale cărei învăţături obscure/ îmi vor deschide funestele morminte,/ făcând ca pântecele lor/ să avorteze cadavrele pe care/ tiranic le închide înăuntru/ pofta avară a pământului"). Chiar dacă, din perspectiva dreptei credinţe, puterile dorite de Ciprian nu sunt decât o jalnică parodie a miracolelor lui Iisus Christos, ele se încadrează totuşi în sistemul misticilor oculte. Două secole mai târziu, Goethe îi va acorda lui Faust puterea de a aduce sufletul Elenei din Hades. Ciprian îndeplineşte un ritual asemănător atunci când provoacă apariţia unei imagini a Justinei.

Cum însă practicile magice sunt condamnate de către Biserică, imaginea (*eidolon*) femeii nu mai apare ca un suflet adevărat (*psyche*), ci doar ca o iluzie demonică, eventual ca un sucub deghizat în femeia iubită. Avem aici un exemplu concret asupra felului în care idealurile magice au fost depreciate de către ideologia contrareformată. În loc să fie un mag alb, iniţiat în misterele antice (aşa cum apare în legendele culese de Lynn Thorndike), Ciprian nu este decât un mag negru, iar riturile sale, în loc să-i aducă nemurirea, îl împing spre damnarea eternă. Echivalând filosofia magiei, Calderón varsă opoziţia filosof/sfânt în opoziţia mult mai radicală mag/sfânt, al cărei prototip se află în înfruntarea legendară dintre Simon Magul şi Sfântul Pavel. Aceste două figuri sunt cele două modele caracteriale ce şi-l dispută pe Ciprian.

La rândul lui, personajul Justinei este construit şi el pe o dihotomie interioară similară. De la publicarea manuscrisului-autograf al piesei de către Alfred Morel-Fatio[72], se ştie că în primele două acte personajul apărea cu numele de Faustina şi că primea numele de Justina abia în al treilea act[73] . Este aşadar plauzibilă ideea că, iniţial, Calderón intenţiona să scrie o dramă pe tema faustică şi că a schimbat abia ulterior numele Faustinei în Justina, pe măsură ce sensul alegoric al piesei îi devenea tot mai limpede. Ioan Petru Culianu a construit o interpretare subtilă, conform căreia Faustina ar fi numele păgân

al personajului, iar Justina numele ei creştin, primit prin botez. Primul ar corespunde laturii păgâne, refulate, a femeii, în care predomină natura feminină, frumuseţea sexuală care îi vrăjeşte (îi „faustizează") pe bărbaţii din jurul ei. Cel de-al doilea ar exprima latura ei conştientă, dominată de preceptele morale ale castităţii şi onoarei[74].

Fermitatea Justinei în refuzul dragostei sugerează că legenda celor doi martiri fusese concepută şi retransmisă de către cercuri creştine de orientare encratică din ultimele secole ale Antichităţii. Encratiţii profesau un ascetism total, care îi apropria de anumite secte gnostice ce renegau sexualitatea şi procreaţia, văzând în ele instrumentele prin care Demiurgul cel rău ţine sufletele captive în lumea noastră. Un asemenea fanatism convenea de minune personajului contrareformat al Justinei, care, chiar fără să fie călugăriţă, disprețuieşte orice formă de iubire, chiar şi pe cea matrimonială[75]. Cum se întâmplă şi în alte piese ale lui Calderón, cum sunt *Los dos amantes del cielo* sau *Amar después de la muerte*, credincioasa nu poate răspunde chemării iubitului, sub motiv că „până la moarte, Ciprian,/ mi-este imposibil să vă iubesc". Or, iubirea promisă după moarte înseamnă mortificarea iubirii sexuale, sublimarea ei în caritate creştină. Prin personajul său, Calderón dă un exemplu asupra felului în care supraeul ascetico-moral (Justina) trebuie să reprime tendinţele libidoului (Faustina), până la a le înlocui sau transforma în *mortido*.

Două simboluri convergente trimit la pulsiunile de moarte care patronează cele două personaje: scheletul şi martirajul. Presupusul clivaj Faustina-Justina primeşte o expresie scenică foarte concretă în momentul în care femeia apare în două locuri simultan: ca iluzie demonică (în grota lui Ciprian) şi ca fiinţă reală (în biserică). La rândul ei, fantasma demonică pe care diavolul i-o oferă lui Ciprian se transformă într-un schelet. Iubirea carnală dorită de Ciprian este echivalată cu degradarea trupească, iar frumuseţea (trecătoare) este subordonată morţii, conform unei teme baroce foarte răspândite. În *El príncipe constante*, Fenix observă că „această frumuseţe/ a fost câştigată cu preţul unei morţi", referindu-se la propria sa moarte mântuitoare. Justina îşi datorează şi ea viaţa unei morţi – cea a mamei sale moarte la naştere –, datorie pe care o va plăti la rândul ei prin martiraj. Frumuseţea Justinei nu este aşadar decât un interludiu între două morţi: cea a naşterii şi cea supliciului. Între frumuseţe şi beatitudine, Justina o alege pe cea de-a doua, astfel încât nunta ei cu Ciprian nu poate avea loc decât în timpul martiriului, adică printr-o crucificare simbolică a dorinţelor carnale. După cum remarcă Werner Weisbach, personajele exemplare ale Barocului nu mai sunt

cavalerii şi eroii, care celebrează energia vieţii, ci martirii şi sfinţii, care aduc un cult morţii[76].

Toate aceste simboluri baroce sugerează sublimarea Erosului în Agapé, a Luxuriei în Caritate. Luaţi împreună, magul Ciprian şi frumoasa Faustina reprezintă cele două emisfere ale inconştientului reemergent în Renaştere : gândirea ocultă (*libido sciendi*) şi pulsiunile carnale (*libido amandi*), Faust şi Don Juan. Or, amândouă aceste tendinţe ieşite la lumină sunt pentru a doua oară refulate de către cenzura contrareformată, dând naştere figurilor Sfântului Ciprian şi a fecioarei Justina. Piesa lui Calderón este un bun exemplu pentru felul în care neoscolastica a reuşit să înlocuiască pofta de viaţă specific renascentistă cu *apatheia* stoică şi spiritualismul ascetic creştin[77], idealurile terestre şi materiale ale Renaşterii cu promisiunile de fericire după moarte ale Barocului[78].

A treia opoziţie simbolică a piesei este cea între diavol şi Iisus. Felul în care Calderón construieşte această dihotomie este semnificativ. Mai înainte trebuie însă subliniat că în paradigma magico-hermetică nu există diavoli sau demoni, ci, eventual, *daimoni*, în sensul antic al termenului, echivalaţi în Renaştere cu spirite elementare, duhuri, genii ale naturii, spiriduşi. Aceste creaturi spirituale care, spre deosebire de diavolii creştini, nu au conotaţie morală, fac parte din *anima mundi*, din fluxul de energie care vitalizează universul. Magul renascentist le utilizează ca instrumente ale energiei sale pneumatice, aşa cum, spre exemplu, Prospero se foloseşte de Ariel pentru a-şi materializa dorinţele şi „fantasmele".

Or, după cum a arătat în mai multe rânduri istoria religiilor, modalitatea cea mai eficace de a culpabiliza o religie concurentă este de a-i trata făpturile supranaturale drept demoni. Biserica i-a impus filosofiei oculte o scară teologică şi etică străină, prin care duhurile elementare au devenit draci, iar magii care se folosesc de acestea – pactanţi cu diavolul. Scara de valori a creştinismului este polarizată între figurile arhetipale ale lui Lucifer şi Iisus, astfel încât magul renascentist se vedea aruncat în extremitatea diavolului, în timp ce bunul creştin tridentin este îndemnat spre modelul christic. Magia şi sexualitatea, unite în filosofia ocultă a Renaşterii prin conceptul neoplatonician de Eros ca forţă cosmică (*anima mundi*), sunt satanizate. Ciprian şi Justina sunt sfâşiaţi între aceşti doi „vectori" : dacă pornesc pe calea demonului, atunci relaţia dintre ei va eşua în eros carnal, în *amor de concupiscencia* ; dacă aleg calea lui Christos, atunci se vor înălţa spre *agapé*, *amor de benevolencia*.

Liberul arbitru uman se manifestă în cadrul acestei duble tendinţe vectoriale diavol-Iisus cu cele două comportamente derivate : revolta

și apostazia, pe de o parte, ascultarea și *imitatio Christi*, de cealaltă. Pe acest pattern sunt construite o serie de antiteze secundare, care se încrucișează în întreaga dramă[79]. Opoziția paradigmatică păgânism/creștinism (Renaștere/Contrareformă) se întrevede în perechea formată de guvernatorul roman al Antiohiei și criptocreștinul Lisandru, tatăl Justinei. În timp ce primul reprezintă puterea imperială, care controlează viețile fizice ale oamenilor, având putere de moarte asupra lor (el este cel care va porunci martiriul Justinei și al lui Ciprian după convertirea acestuia), Lisandru reprezintă puterea spirituală, Biserica, ce va învinge din interior pornirile mundane.

Deși într-un mod nu la fel de evident, același rol de multiplicare a antagonismelor îl joacă și perechea Floro-Lelio, cei doi tineri care sunt gata să se înfrunte în duel pentru atenția Justinei și apelează la Ciprian pentru a provoca o reacție a fetei. În legenda antică, rolul de *galán* pe lângă protagonistă era jucat de un singur personaj, Aglaides. Nu există nici o rațiune tematică sau narativă care să-i fi impus lui Calderón dedublarea lui Aglaides în doi aspiranți ; el o face totuși pentru a sugera dubla opțiune cu care sunt permanent confruntați eroii săi. După cum arată Angel Valbuena Briones,

> tinerii Floro și Lelio, pretendenți ai Justinei, sunt o formă de a încorpora rolul lui Aglaides într-o structură barocă de dedublări, paralelisme și subordonări[80].

Gelos un timp pe cei doi, Ciprian va înțelege în curând că adevărații săi rivali la iubirea Justinei nu sunt Floro și Lelio, ci Iisus și diavolul.

Perechea de aspiranți este la rândul său dedublată, ca într-o oglindă de calitate slabă, în perechea de bufoni (*graciosos*) Clarín și Moscón, care o curtează pe Livia, servitoarea Justinei. După cum știm, în gândirea scolastică, parodia este lucrul dracului, deoarece acesta nu este capabil să creeze, ci doar să maimuțărească creația lui Dumnezeu. Astfel, acest trio bufon este o replică degradată a trioului Justina-Floro-Lelio, cele două grupuri construind o antiteză transversală – plebeu/aristocrat, mitocănie/onoare – care, în fundal, trimite la opoziția paradigmatică Christos/diavol. Față de pretendenții săi, Livia joacă rolul de Faustina, sugerând ceea ce ar ajunge Justina dacă s-ar lăsa atrasă de demonul „fornicării". Cum în piesă se va impune tendința contrară, Justina va învinge tentația și îl va converti și pe Ciprian la virtutea creștină a carității.

Morala tuturor acestor opoziții directe sau derivate între Iisus Christos și diavol este, după Bruce W. Wardropper, aceea că singurul mag cu puteri reale din opera lui Calderón nu este nici demonul (maestrul lui Ciprian), nici ucenicul său pe punctul de a-l egala, ci „magul prodigios" din ceruri, adică Dumnezeu[81]. În felul acesta,

Calderón realizează un transfer demonstrativ de atribute de la divinitatea animistă (*anima mundi*) la Providența divină. Sistemul magic al Renașterii este sleit de substanță, puterea și eficacitatea ontologice fiind recuperate în beneficiul creștinismului contrareformat.

În sfârșit, în cadrul unei ultime antiteze structurale, Calderón atribuie (așa cum o face și în alte piese) celor doi poli „metafizici" ai dramei câte un spațiu simbolic. Aceste două spații locuite de bine, respectiv de rău, sunt așezate pe o axă verticală, pe un *axix mundi* reprezentat de un munte. La începutul piesei, îl vedem pe Ciprian meditând în „singurătatea plăcută" a unui „loc liniștit", într-o poiană ce seamănă cu „un preafrumos labirint/ de flori, trandafiri și plante". Acest *locus amoenus* se afla în afara cetății, pe culmea unor înălțimi muntoase. Este ușor de recunoscut în fundalul peisajului imaginea stilizată a Paradisului terestru, pe care o îndelungă tradiție patristică, urmată și de Dante, îl așază pe vârful unui munte cosmic. Vârful Purgatoriului pe unde se intră în Eden este înălțimea maximă la care Dante poate urca sub îndrumarea lui Vergiliu ; de aici înainte, maestrul păgân va trebuie să cedeze locul Beatricei, singurul ghid potrivit pentru cerurile divine.

Simbolic vorbind, Ciprian a ajuns și el până pe culmile înțelepciunii păgâne. Retras pe muntele pustiu, el meditează asupra unui citat din Pliniu, conform căruia „Dumnezeu este bunătatea supremă, o singură esență, o singură substanță, atoatevăzător, atotputernic". Cum definiția aceasta nu se verifică asupra zeilor din panteonul clasic, Ciprian este pe cale de a elabora o definiție a divinității de tip monoteist. Deocamdată, această evoluție de la păgânism la creștinism, mediată de luminile înțelepciunii, este doar un raționament teoretic. Ciprian se află pe drumul către Dumnezeu, însă doar la nivelul intelectului. Pentru a se converti spiritual, el va trebui să aibă o experiență de altă natură (mai profundă), o revelație, și aceasta va fi catalizată de către Beatrice a sa, Justina.

Până a ajunge însă la *metanoia*, Ciprian va avea de parcurs drumul contrar, va trebui să sufere nefericirea căderii. Îngrijorat de raționamentele teoretice ale filosofului-mag, diavolul intră în scenă propunându-și să-l conturbe din meditație. El va trezi în protagonist poftele păcătoase ale iubirii carnale și ale înțelepciunii interzise (Eros și Magie), făcându-l să repete, în miniatură, căderea lui Adam din Paradis. Acceptând patronajul diavolului, Ciprian va fi dus de acesta într-o peșteră din adâncul muntelui, unde, pentru ca învățătura magică să aibă efect, va trebui să rămână închis, fără să vadă lumina soarelui și fără să întâlnească oameni, timp de un an întreg.

În Spania și în Italia de la sfârșitul Evului Mediu erau celebre asemenea grote de magie, cum au fost cele din Toledo, din Salamanca sau din Norcia, vechi locuri de cult ale unor divinități păgâne, unde magii și vrăjitorii se inițiau în tainele magiei negre[82]. Legenda hagiografică a lui Frei Gil de Santarem pune în scenă o intrigă ce pregătește piesa lui Calderón: diavolul

> i-a strecurat gândul că ar fi mai bine să învețe mai întâi *negromanția*, care pe atunci se dusese vestea că ar fi fost predată la Toledo într-o cavernă întunecată și secretă (în care locuiește însuși principele tenebrelor și părintele minciunilor, potrivnic luminii și dușman al adevărului), și pe când mergea pe acel drum închipuindu-și tot felul de lucruri și promițându-și tot felul de înlesniri și răutăți, însuși diavolul care îi inspira aceste gânduri i se alătură luând chipul unui călător[83].

Calderón preia simbolistica grotelor de magie, făcând din ele lăcașul diavolului. Ciprian pune limpede în relief opoziția teologico-morală dintre vârful „acestui munte înălțat/ adevărat palat înstelat" și adâncurile sale în care se află „acea peșteră obscură/ a celor vii funestă sepultură". Peștera magică este o sinecdocă a infernului morții eterne, spre care Lucifer îl atrage pe Adam prin păcat. Acesta este spațiul care convine celor ce au rupt „alianța cu Dumnezeu" și au făcut pact cu diavolul, cum sunt magii și vrăjitoarele. Dar nu și celor drepți: Ciprian va descoperi că diavolul nu o poate aduce cu forța aici pe Justina, care se află în biserică, adică în casa lui Dumnezeu.

Și, pentru a completa această alegorie a destinului teologic al umanității ce se lasă întrezărită în fundalul piesei, trebuie să ne reamintim, împreună cu T.E. May[84], că simbolismul creștin al muntelui trimite și la Golgota. Într-adevăr, după un adevărat periplu prin imperiul hârcilor (care sunt reprezentate de obicei la picioarele Crucii, sugerând expediția lui Iisus în Iad și spargerea porților acestuia) și al scheletelor (sucubul care o imită pe Justina se transformă în cadavru), Ciprian se întoarce în finalul piesei pe vârful muntos de la început, iar aici, împreună cu Justina, suferă un martiriu mântuitor, care le va permite intrarea în Împărăția lui Dumnezeu.

Simbolismul spațial vârful-adâncul muntelui este întărit de simbolismul luminos. „Lecțiile" de magie trebuie să se desfășoare „în întunericul și în ascunsul" muntelui. Când Ciprian iese din peșteră înainte de a-și fi încheiat studiul infernal, diavolul îl admonestează: „și cu ce scop,/ cutezător sau ignorant/ ai ieșit să vezi fața strălucitoare a soarelui?". Lumina solară semnifică, desigur, harul, iar vederea ei amenință să-l scoată pe ucenicul vrăjitor din „noaptea obscură" în care l-a scufundat demonul. Avem de-a face cu un alt exemplu asupra felului în care simbolismul scolastic strivește moral

un complex de semnificaţii hermetice. Recluziunea în peşteri era o tehnică antică de divinaţie. Deprivarea senzorială care avea loc în timpul „incubării" activa fantasmele şi viziunile celui reclus. Bătălia purtată de creştinism împotriva ocultismului a urmărit satanizarea acestor apariţii. În viziunea magică, aşa cum apare la un Ficino (*De vita coelitus comparanda*) sau la un Bruno (*De vinculis in genere*), fantasmele sunt fiinţe reale (desigur, de natură spirituală), de aceeaşi natură cu *anima mundi*. Prin arta sa, „filosoful" sau magul reuşeşte să le dirijeze activitatea şi să câştige în felul acesta controlul asupra reţelei de energii care împânzesc universul şi animă elementele. Mai mult, magul este chiar capabil să-şi concretizeze propriile dorinţe sub formă de făpturi astrale sau spirite elementare. Fantasmele create de către mag au prin urmare aceeaşi consistenţă ontologică cu sufletele oamenilor. În viziunea ocultă, nu ar fi deloc imposibil ca Ciprian să captureze sufletul Justinei sau să proiecteze dublii fantastici ai acesteia.

Dar acestui model scolastica îi opune concepţia tomistă asupra irealităţii fantasmelor. Toate făpturile fantastice implicate în practicile de magie şi vrăjitorie sunt creaturi demonice. Cum diavolul nu are puterea de a crea făpturi reale („*neque boni neque mali angeli possunt esse creatori alicuius rei*"[85]) şi nici nu poate făptui miracole („*daemones miracula facere non possunt, nec aliqua creatura, sed solus Deus*"), tot ceea ce poate face îngerul căzut este să închipuiască imagini înşelătoare, iluzii („*cum enim ipse possit formare corpus ex aere cuiuscumque formae et figurae, ut illud assumens in eo visibiliter appareat*"[86]). Citită prin prisma Contrareformei, fantasma Justinei invocată de magul Ciprian nu poate fi sufletul sau fiinţa pneumatică a femeii, ci doar o iluzie diavolească, un sucub deghizat în Justina.

În viziunea neopitagoreică, bilocaţia magică a Justinei (aflată simultan în biserică şi în peştera lui Ciprian), care aminteşte de dubla imagine a lui Heracles în Olimp şi în Hades (*Odiseea*) sau de dubla imagine a Elenei în viziunea scoliaştilor din Antichitatea târzie, ar putea fi explicată prin dedublarea sufletului în *nous* şi *psyché*. La moarte sau în timpul iniţierilor din cultele de mistere târzii, spiritul (*nous*) omului se înalţă în lumina zeilor, în timp ce sufletul (*psyché*) coboară în imperiul umbrelor. Goethe, îmbibat de gândire magică, va prezenta moartea lui Euphorion pe o asemenea triadă antropologică de sorginte neopitagoreică. Dar Calderón, ca reprezentant al Contrareformei, se face purtătorul doctrinei creştine conform căreia, prin decizia Conciliului al II-lea de la Constantinopol, omul nu are decât o singură esenţă spirituală. Aceasta implică faptul că adevărata Justina, identificată cu sufletul ei, se află în biserică, în timp ce în

peşterea diavolului Ciprian nu vede decât un *eidolon*, o fantasmă făurită de diavol[87]. În felul acesta, Calderón reuşeşte să demonizeze în piesele sale obiectivele practicilor magice sau mantice, demonstrând superioritatea creştinismului catolic asupra ocultismului renascentist.

Psihologia conversiunii

Totuşi, oricât se doreşte de ortodoxă, linia ideologică adoptată de Calderón (şi de întreaga artă contrareformată) nu mai poate ajunge la *statu quo*-ul de dinaintea Renaşterii, nu mai poate regresa la poziţia tomistă *tale quale*. Chiar fără să o fi dorit, scolastica a suferit şi ea o pseudomorfoză importantă trecând prin experienţa renascentistă. Deşi reuşeşte să înlăture sistemul magic, ea nu mai poate reimpune simbolul teologic fără ca acesta să sufere el însuşi o anumită împuţinare. Reintrodus cu forţa (convingerii) în arta barocă, sistemul creştin nu mai are aceeaşi ingenuitate şi putere de atracţie ca la începutul erei creştine, ci este deformat de lupta pe care a trebuit să o poarte, ba chiar are de suferit şi de pe urma repercusiunilor tratamentului pe care l-a impus gândirii hermetice. Este vorba de aşa-numita „dezvrăjire" a lumii, care începe în secolul al XVII-lea. Deşi cenzura teologică a urmărit doar refularea gândirii magice, poziţia raţionalistă adoptată de doctorii Bisericii pentru a combate fanteziile eretice şi imaginarul renascentist s-a întors şi împotriva religiei înseşi, provocând o laicizare abruptă a mentalităţii publice. Chiar dacă puterea şi acţiunea neomisionară a Bisericii rămâne întreagă până spre sfârşitul secolului al XVII-lea (când se instalează ceea ce Paul Hazard numeşte „criza gândirii europene"), curentul unei alte paradigme (deschise de noua ştiinţă carteziană) se impune progresiv.

Mecanismul profund al „dezvrăjirii" constă în introiecţia şi subiectivizarea arhetipurilor care fundamentează viziunea asupra lumii. Deprecierea gândirii magice produce o schimbare a atitudinii faţă de idealuri (sau Idei, în sens platonician): din esenţe metafizice, care au realitate ontologică, ele se transformă în componente ale vieţii psihice, adică fără o realitate fizică, exterioară. Consecinţa acestei „dezamăgiri" este o întoarcere dinspre ontologie spre psihologie. Ceea ce înseamnă că analiza reţelei de concepte scolastice care dau scheletul *Magului făcător de minuni* trebuie să fie dublată de o analiză psihologică a personajelor şi a ideilor acestora. Oricât de mare ar fi încărcătura alegorică pe care Calderón o atribuie eroilor săi, aceştia nu încetează totuşi să aibă profunzime şi veracitate interioară. Angel Valbuena Prat are dreptate să identifice în figurile lui Ciprian şi Justina

concepte teologice precum Omul și Discreția, disputate de opțiunea între Dumnezeu și diavol[88]. Cu toate acestea, dramele lui Calderón nu pot fi reduse la *autos sacramentales*, așa cum susține Leopoldo Eulogio Palacios că s-ar întâmpla în cazul *Vieții e vis*[89]. Diferența specifică dintre dramele și *autos sacramentales* calderoniene constă tocmai în dimensiunea psihologică a personajelor dramatice față de dimensiunea alegorică a personajelor teologale.

Pentru a complementa hermeneutica tomistă cu o hermeneutică psihologică, voi face apel la psihologia cea mai apropiată temporal de Calderón, și anume cea a lui Descartes. Deși o influență directă a filosofului francez asupra dramaturgului spaniol este improbabilă, ceea ce poate motiva o asemenea apropiere este posibilitatea epigenezei unor atitudini asemănătoare în ambiente culturale comune[90]. Astfel, deși Calderón este reprezentantul ideologiei neoscolastice, iar Descartes creatorul „noii științe", ceea ce îi apropie pe cei doi este metatema barocă a confruntării dintre două *Weltanschauung*-uri: viziunea hermetică și viziunea creștină. Iar dacă autorul spaniol ia poziție în favoarea celei de-a doua, Descartes iese din antinomie depășind ambele paradigme într-o poziție proprie, care deschide modernitatea[91]. Cu toate acestea, nici el nu iese nevătămat din șocul paradigmatic, trăindu-i și asumându-i consecințele, adică dezamăgirea (*desengaño*) și dezontologizarea lumii. Viziunea modernă carteziană este rezultatul deprecierii reciproce a viziunilor creștină și hermetică și a crizei baroce a imaginii universului. Din cauza aceasta, s-ar putea spune că „noua știință" carteziană nu este nici o simplă continuare a scolasticii medievale (cum o consideră Étienne Gilson[92]) și nici „împlinirea Renașterii" (cum afirmă Salvio Turró[93]), ci mai degrabă o pseudomorfoză renascentistă a tomismului, proces în care fiecare dintre cele două sisteme distruge coloana vertebrală a celuilalt, adică fundamentele lui ontologice, ceea ce deschide cea de-a treia cale – cea a îndoielii metodice.

Mai mult, deși programul mecanicist și metoda ipotetico-deductivă a lui Descartes sunt inovatoare în raport cu scolastica, nu trebuie uitat faptul că metafizica subiectului cartezian culminează cu o teologie, iar antropologia sa este mult mai în acord cu dogmele creștine decât cu antroposofia renascentistă. În timp ce filosofii Renașterii, bazându-se pe mistica neopitagoreică și neoplatonică, afirmau că omul este compus din trei esențe (spirit, suflet și trup), Descartes se întoarce la antropologia dualistă creștină, fixată dogmatic la Conciliul al II-lea de la Constantinopol. Așa cum pentru creștini omul este alcătuit din trup și suflet, pentru Descartes, el se împarte între corp (*res extensa*) și suflet (*res cogitans*)[94]. Este faimoasa „doctrină a celor două substanțe".

Punctul de contact între materie şi gândire, între trup şi suflet, este reprezentat în concepţia lui Descartes de către glanda pineală. Situată în centrul creierului, glandula ar dirija fluxurile şi refluxurile de spirite animale (pe care astăzi le-am numi probabil influxuri nervoase) care circulă prin nervi. Aceste spirite animale produc anumite poziţii şi înclinări ale glandei pineale, ce sunt resimţite de către suflet. Pasiunile sunt imaginile care se formează în suflet ca urmare a mişcărilor glandulei, provocate de spiritele animale. Cu alte cuvinte, pasiunile sunt reflectarea trupului în suflet. Şi deoarece apariţia lor nu depinde de suflet, pasiunile îl supun pe om lumii exterioare. Ele sunt organul animic ce corespunde predestinării; desigur, nu o predestinare exterioară, astrală, ci una interioară, psihologică. Dar sufletul poate la rândul său să provoace înclinări ale glandulei prin actele de voinţă, mişcări ce induc refluxuri de spirite animale în trup şi reacţii ale acestuia. Cu alte cuvinte, voinţa este reflectarea sufletului în trup, este organul animic prin care omul îşi exercită liberul arbitru. Deasupra pasiunii şi a voinţei stă raţiunea. Aceasta judecă pasiunile şi ghidează voinţa. La rândul ei, raţiunea este influenţată de o forţă exterioară, singura ce are acces nemediat la ea (restul influenţelor din lumea fizică trec prin pasiuni) – „luminile divine".

Aceste trei funcţii ce alcătuiesc psihologia carteziană pot fi corelate cu câte unul dintre cele trei personaje principale din *Magul făcător de minuni*: pasiunile cu diavolul, Ciprian cu raţiunea, Justina cu voinţa. Să urmărim aşadar cum se desfăşoară drama lui Calderón pe reţeaua de concepte carteziene.

După cum am văzut, diavolul se materializează în faţa lui Ciprian în momentul în care filosoful este pe cale de a deduce, cu mijloace silogistice, existenţa lui Dumnezeu. Într-o primă instanţă, „călătorul străin", făcând figură de înţelept ambulant, încearcă să contrazică argumentele lui Ciprian şi, prin dispută teoretică, să-l atragă în ceea ce teologii numeau „ignoranţa", datorată lipsei de atenţie („să nu ştii să te foloseşti/ de ştiinţa pe care o ai"). Aceasta este chiar „ignoranţa" datorită căreia diavolul a încetat să mai stea în faţa lui Dumnezeu[95]. Dar, cum sofismele sale sunt desfiinţate de raţionamentul impecabil al filosofului, diavolul recurge la o altă stratagemă, aceea de a corupe pasiunile lui Ciprian. Prin maşinaţiile spiritului rău, protagonistul o întâlneşte pe Justina şi se îndrăgosteşte de ea. Şi, cum în ecuaţia renascentistă (analizată de Ioan Petru Culianu) Erosul este Magie, Ciprian îndrăgostit se „faustizează", abandonează teologia şi doreşte să studieze artele oculte. Părăsind poziţia raţiunii şi adoptând poziţia pasiunilor, eroul se transformă din filosof în mag.

Acțiunea demonului constă așadar în activarea spiritelor animale care fac să „pătimească" sufletul. Ca bun filosof hermetic, Ciprian știe prea bine că

> există genii,/ numite bune și rele/ de toți docții,/ spirite care circulă/ printre noi, și ne dictează/ faptele bune și cele rele.

Aceste genii sunt *agatho-* și *kako-daimonii* din Antichitate, pe care filosofia naturală a Renașterii îi descrie ca pe niște spirite elementare, dar pe care viziunea creștină contrareformată îi tratează ca pe spiritul bun și spiritul rău (îngerul păzitor și dracul)[96]. Perechea aceasta și-i dispută și pe ceilalți Fausti renascentiști, cum se întâmplă în *Tragica istorie a doctorului Faust* a lui Christopher Marlowe, sau într-o altă piesă a lui Calderón, *Los dos amantes del cielo*.

Totuși, printr-o convergență datorată unui *Zeitgeist* comun, descrierea pe care Ciprian o face spiritelor animale se potrivește nu doar cu gândirea magică, ci și cu psihologia carteziană. Spiritele evocate în piesă au nu doar o condiție supranaturală, exterioară omului, ci și o condiție subiectivă, interioară. După cum observă Ciprian, ele nu exercită atât o influență fizică asupra oamenilor, ci mai degrabă una afectivă: „foarte ușor ar putea acest Dumnezeu,/ să miște cu ele afectele". Aflat încă într-o stare de confuzie doctrinară, protagonistul se gândește la „marele zeu al creștinilor", dar foarte curând el va afla că cel care își face o ocupație din a mișca pasiunile oamenilor cu ajutorul spiritelor animale nu este Dumnezeu, ci antagonistul acestuia, diavolul.

Aceleași tactici le folosește demonul și pentru a o corupe pe creștina Justina. Ca un adevărat Mefistofel, diavolul calderonian urmărește să o „faustizeze" pe casta fecioară, să o transforme din Justina în Faustina. Pentru a-și îndeplini rolul de „codoș" supranatural în slujba lui Ciprian, el invocă spiritele animale să urce dinspre simțuri până în imaginația fetei:

> Haide, abis infernal [...]/ din închisoarea ta ingrată,/ dezleagă-ți lascivele spirite,/ amenințând cu ruina/ edificiul virgin al Justinei./ După mii de fantasme trândave purtate de vânt,/ casta sa închipuire să își ia zborul azi,/ onesta ei fantezie să se umple de ele;/ și cu o dulce armonie totul să-i trezească iubirea,/ păsările, plantele, florile./ Ochii săi să vadă pretutindeni/ dulci desfătări ale amorului;/ Urechile sale să nu audă decât/ gemete dulci de iubire,/ astfel încât, fără să poată găsi apărarea în credință,/ astăzi să vină să-l caute pe Ciprian.

Magia demonică rezidă, după cum sugerează destul de direct termenii folosiți de dramaturg, într-o defulare a Erosului. Când Justina se întreabă

> Care este la urma urmei cauza/ acestui foc, a acestei ardori,/ care se învolburează în mine adesea?/ Ce este această durere/ ce îmi rănește simțurile?

răspunsul colectiv pe care îl primește este „Amorul, amorul". În limbajul modern, am spune că „abisul infernal" unde sunt închise „lascivele spirite" este un simbol al inconștientului, închisoarea unde cenzura teologico-morală a refulat impulsurile libidinale, tratându-le drept păcate. Diavolul însuși este o personificare a ceea ce C.G. Jung numește *umbra*, complexul inconștient unde se regrupează refulările provocate de *persona* socială a individului[97].

Așa cum a arătat A.A. Parker, spiritul răului este „proiecția proceselor care au loc în mintea, în imaginația lui Ciprian"[98]. În calitate de figură proiectată, diavolul are rolul de a structura fantasmele într-o împlinire înșelătoare, închipuită, a dorințelor, care se va dovedi dăunătoare pentru sufletul celui „posedat" de Eros[99]. După cum spune Sfântul Toma d'Aquino,

> *magis obtenebrat rationes… Quae quidem obtenebratio provenit ex phantasia et appetitu sensitivo. Unde tota interior operatio diaboli esse videtur circa phantasiam et appetitum sensitivum. Quorum utrumque conmovendo, potest in-ducere ad peccatum* (întunecă judecata în mai mare măsură... Această întunecare a rațiunii provine din fantasme și din dorință senzuală. De aici rezultă că toate cele care provin din interior referitor la fantasme și dorință senzuală sunt lucrarea diavolului. Pe oricare dintre acestea le-ar mișca, poate să ducă la păcat)[100].

Sau, după cum formulează aceeași idee Antonio de Torquemada în al său *Jardín de flores curiosas*, diavolul

> face să apară în fantezia oamenilor lucrurile cele mai apropiate de dorințele și intențiile lor pentru a-i îndemna să comită păcate[101].

Piesa lui Calderón are și alte simboluri care îndeamnă la o interpretare psihologică. Atunci când i se arată pentru a doua oară lui Ciprian, diavolul iese din mare, pretinzând că o furtună i-a scufundat corabia. Întinderile mari de ape agitate de vârtejuri și furtuni, din ale căror adâncuri ies la suprafață figuri *numinoase* precum sirenele, care îi atrag și amenință să-i piardă pe cei vrăjiți, sunt un puternic simbol al sufletului inconștient unde își are sălașul libidoul, pulsiunile vitale. După cum arată Charles V. Aubrun, furtuna este în același timp

> fizică și psihică, o furtună în interiorul capului, cum ar fi spus Victor Hugo. Diavolul iese din ea ca un naufragiat, deoarece corabia simbolică a rațiunii s-a scufundat[102].

Un alt simbol interpretabil în registru psihologic este peștera în care diavolul îl închide pe Ciprian pentru ca, prin „incubație", acesta să intre în contact cu fantasmele sale libidinoase. Aburii care urcă din adâncul pământului au mirosuri organice, sulfuroase, ca și cum apariția demonului ar agita și ar elibera pântecele pământului. Clarín

și Moscón se întreabă dacă furtuna care l-a adus pe diavol nu a fost mai degrabă un cutremur provocat de izbucnirea unui vulcan. Demonul, care eliberează lava pasională a sufletului, miroase a pucioasă, iar „mireasa" fantastică a lui Ciprian (un sucub), „miroase a fum", după cum observă mucalit Clarín.

Pentru ca acest vârtej sulfuros să iasă din pivnițele inconștientului, omul trebuie să deschidă el însuși poarta (cenzura) casei sale (personalității sale conștiente). O veche regulă privitoare la pactul cu spiritul infernal prevede că diavolul nu poate intra într-o locuință fără o invitație directă din partea stăpânului acelei case. Mefisto al lui Goethe își va aminti de această prevedere atunci când va trece pragul lui Faust. Aceeași motivație explică și reticența diavolului calderonian de a intra în Antiohia fără o dezlegare expresă („Nu este bine/ să intru eu într-o cetate străină,/ unde nu sunt cunoscut")[103], precum și insistența lui în a se face invitat în casa lui Ciprian („Iată că am reușit/ să mă văd musafir în casa ta"). Cel care face pactul cu demonul își eliberează pasiunile reprimate, deschide în sine însuși poarta inconștientului „infernal".

Magia renascentistă presupune că fantasmele proiectate de către mag prind realitate în fluidul eteric reprezentat de *anima mundi*. Imaginea celei iubite, concepută de mintea amantului, se condensează în figuri fantastice. În jurul lui Ciprian și al Justinei încep să bântuie „forme", „închipuiri", „iluzii". Înfuriat de faptul că nu o poate corupe pe Justina, diavolul amenință că o va dezonora cu ajutorul unei imagini închipuite :

> Vei vedea un spirit,/ creat anume pentru aceasta,/ care va lua forma ta/ și prin această formă fantastică/ vei fi defăimată./ Două victorii sper să dobândesc/ de la virtutea ta ofensată :/ să te dezonorez, pe de o parte,/ și să fac dintr-o dorință închipuită/ un păcat adevărat, de cealaltă.

Într-adevăr, Ciprian se va întâlni de două ori cu „forma fantastică" a Justinei ; prima dată, diavolul face să apară un simulacru al fetei în cavitatea unei stânci, iar a doua oară îi trimite lui Ciprian un sucub purtând pelerina iubitei.

De asemenea, pentru a o dezonora pe Justina, diavolul se deghizează în bărbați spectrali, care bântuie prin casa fetei, făcându-i pe Floro și Lelio să creadă că aceasta este vizitată noaptea de amanți. Cei „drepți" spulberă iluziile demonice, folosind explicații raționale. Justina îi spune lui Lelio că „în aburii vântului/ fantezia ta închipuie/ iluzii", iar Lisandru își dă silința, la rândul său, să o liniștească pe Justina însăși : „Trup format de fantezia ta/ trebuie că a fost acel om ;/ marea ta melancolie/ trebuie că i-a dat formă și plămadă/ din atomii zilei".

Totuși, deoarece explicația rațională a magiei riscă să nu fie convingătoare pentru niște personaje și un public îmbibat de „superstiții" renascentiste, soluția pe deplin contrareformată la care apelează Calderón este de a sataniza fantasmele : amanții închipuiți nu sunt materializări ale fluidului eteric, ci incubi și sucubi, adică diavolul însuși deghizat[104].

Ceea ce încearcă diavolul să umilească sau să distrugă prin intermediul aparițiilor este tot o *aparență* : onoarea Justinei. Secolul de aur a fost literalmente obsedat de figura cavalerului și a doamnei, imagini sociale care personifică ceea ce C.G. Jung numește o *persona* colectivă. Statutul acestor modele publice era asigurat de „codul onoarei", sistem complex de reguli care definea poziția fiecăruia în societate. Exacerbarea paranoică în epocă a simțului onoarei personale (despre care depune mărturie flagelul interminabilelor dueluri) trădează un proces profund de glisaj interior trăit de omul baroc. Presiunea supraeului moral-creștin asupra pasiunilor și a instinctelor a determinat o deplasare a centrului personalității indivizilor de la poziția libidoului, a pulsiunii vitale atât de manifeste în Renaștere, la poziția „măștii" sociale, a imaginii publice. Această repoziționare interioară a făcut ca doamnele și cavalerii din secolul al XVII-lea (atât ca oameni reali, cât și ca personaje literare) să ajungă să pună onoarea înaintea vieții, să fie gata să-și apere imaginea în dauna instinctului de conservare. Cavalerul și doamna din lumea barocă își proiectează rațiunea de a exista în imagini, simboluri și comportamente cât mai îndepărtate de persoana lor biologică. Rosaura din *Viața e vis* este gata să moară pentru a-și recăpăta portretul de la Astolfo, ca și cum esența ei s-ar concentra într-o imagine. După cum am arătat, onoarea sau dezonoarea sunt adeseori „pictate" în teatrul lui Calderón, iubitul (fidel sau infidel) fiind un pictor al imaginii (pozitive sau negative) de sine și a celuilalt.

Codul onoarei se bazează pe piramida teologico-socială a monarhiilor de drept divin din epocă [105], alcătuită din rege, granzi, nobili, cavaleri, hidalgo, burghezi, muncitori (țărani, meșteșugari), săraci[106]. Această piramidă stabilește secvența „ierarhică" a figurilor cărora li se subordonează cavalerul : propria persoană, iubitul (iubita), seniorul (tatăl), regele, Dumnezeu. Cele două extremități ale codului onoarei, cavalerul și Dumnezeu, reprezintă cei doi poli antagonici puși în valoare de Renaștere, respectiv de Contrareformă : antropocentrismul, ca valorizare egocentrică a individualității umane, respectiv teocentrismul, ca renunțare altruistă la eu în favoarea lui Dumnezeu și a reprezentanților acestuia pe pământ. Reașezând societatea sub semnul Bisericii și subordonând comportamentul social credinței, codul proiectează onoarea individului în superiorii săi ierarhici, sfârșind cu Dumnezeu.

Sistemul este atât de bine reglat, încât slăbiciunea sau greşeala din partea oricăreia dintre verigi repercutează în întregul lanţ. Din această perspectivă, un cavaler sau o doamnă îşi pot pierde onoarea, ierarhic, în faţa propriei persoane (sau conştiinţe), a doamnei sau a cavalerului curtat (ori a soţiei sau a soţului), a seniorului (sau a tatălui), a regelui sau în faţa lui Dumnezeu. În momentul în care se dezonorează în faţa unuia dintre superiorii lor (dezonoarea supremă este în faţa lui Dumnezeu, adică apostazia), cavalerul sau doamna îşi pierde onoarea şi în faţa tuturor treptelor inferioare. A fi repudiat de către rege atrage repudierea şi de către senior, de către părinţi, de către soţ, soţie, iubit sau iubită, ba chiar şi de sine însuşi. Cel care şi-a pierdut onoarea în ochii unuia dintre superiorii săi se simte mort, ca şi cum nu ar mai avea motive să trăiască prin el însuşi. După cum spune Don Gil din piesa *Sclavul diavolului* a lui Mira de Amescua, „onoarea este sângele sufletelor", astfel încât

> punând viaţa în primejdie,/ rănile trupeşti sunt periculoase;/ totuşi singurele de nevindecat/ sunt cele care ating onoarea[107].

Onoarea este o serie de „măşti" sociale gradate ascendent, buna reputaţie în faţa unei poziţii superioare surclasând buna reputaţie în faţa unei poziţii inferioare, pe o scară descendentă unde ultima poziţie (deci întotdeauna prima sacrificată) este ocupată de propria persoană. Comportamentele Cidului şi Ximenei din drama lui Corneille devin perfect inteligibile, dacă sunt analizate prin prisma secvenţei ierarhice a onoarei. Celebrul conflict dintre datorie şi pasiune pe care îl trăiesc cei doi se rezolvă aproape implacabil – dureros, e adevărat, dar foarte eficace –, aplicând ordinea priorităţilor pe care trebuie să le respecte fiecare. Astfel, între datoria faţă de tată şi datoria faţă de iubită, Cidul trebuie să o rezolve întâi pe prima. Aceasta îl aduce în situaţia unui al doilea conflict – între datoria faţă de iubită şi datoria faţă de propria persoană –, conflict ce nu poate fi rezolvat decât dând satisfacţie iubitei şi negându-se pe sine (adică lăsându-se omorât într-un duel). Din fericire, maurii invadează cetatea, astfel încât o datorie superioară, cea faţă de rege şi chiar faţă de Dumnezeu, copleşeşte datoria faţă de Ximena, obligându-l pe Cid să renunţe la autoanihilare şi să lupte împotriva păgânilor. La rândul ei, Ximena este aruncată în conflictul dintre datoria faţă de tatăl ucis şi datoria faţă de iubit. Ierarhic, ea o îndeplineşte pe prima şi cere pedepsirea iubitului, însă aceasta deplasează conflictul între datoria faţă de iubit şi datoria faţă de sine, conflict din care nici ea nu poate ieşi decât autoanihilându-se. Din fericire, intervine regele, a cărui poziţie o surclasează pe cea a tatălui, şi restaurează, prin autoritatea sa, onoarea femeii, dându-i un alt senior (un soţ) în locul tatălui pierdut.

Scara onoarei funcţionează în ambele sensuri : pentru ca onoarea să rămână întreagă, trebuie nu doar ca individul să-şi îndeplinească datoria faţă de superiori, ci şi ca aceştia să îşi respecte îndatoririle faţă de primii. În *Viaţa e vis*, Rosaura vine la curtea Poloniei pentru a cere satisfacţie pentru dezonoarea pe care i-a făcut-o iubitul ei Astolfo părăsind-o. Cum Clotaldo, tatăl Rosaurei, nu are puterea de a-l obliga la reparaţie pe Astolfo (acesta e grande, deci superior ierarhic consilierului), fata apelează la rege, întâi la Basilio, apoi la Segismundo, proaspăt înscăunat. Chiar şi un rege poate să greşească, şi atunci reparaţia va fi cerută de la figura ierarhic superioară, adică de la Dumnezeu. Aceasta se întâmplă atunci când Segismundo, prinţ prin naştere, adică prin elecţiune divină, îi reproşează servitorului care îl ţine întemniţat din ordinul regelui : „*En lo que es justa ley / no hay que obedecer el Rey*".

În lumina ierarhiei onoarei apare mai bine gravitatea vinovăţiei lui Don Juan. Personajul baroc Juan Tenorio nu este atât „seducătorul" (cuceritorul dependent de erotism, cum l-au văzut romanticii), cât „batjocoritorul" (*el burlador*) din Sevilla. Păcatul său major nu este luxuria, ci orgoliul de a sfida, prin onoarea femeilor, piramida divină a societăţii. Prin intenţia sa programatică de a distruge imaginea doamnelor, Don Juan este în ultimă instanţă un apostat, a cărui blasfemie ţinteşte, prin doamne, către soţi, către seniori, către rege şi către Dumnezeu. Şi cum nici una dintre figurile intermerdiare nu poate repara dezonoarea (Don Juan e mai bun spadasin decât soţii înşelaţi, tatăl său e ministrul Justiţiei şi îi ţine în şah pe ceilalţi seniori, iar regele nu se amestecă), cel care o va face va fi însăşi Justiţia transcendentă, prin comandorul de piatră. Depinzând de atâţia factori, echilibrul onoarei este aşadar foarte complicat şi fragil şi dictează un protocol riguros de comportament. Înainte de a acuza Secolul de Aur pentru paranoia onoarei, trebuie înţeles canonul teologico-moral ce stă la baza acestui sistem de relaţii sociale.

Revenind la psihologia carteziană, se cere observat că onoarea se află în custodia voinţei. Atunci când îşi stăpânesc iubirea faţă de iubit, atât Cidul, cât şi Ximena îşi exercită, prin intermediul voinţei, liberul arbitru în favoarea virtuţii, şi nu a pasiunilor. Nici Don Juan nu este un erotoman posedat de instincte, ci un revoltat conştient de ceea ce face şi care îşi exercită voinţa într-o direcţie blasfematoare. Cum, în termenii lui Descartes, voinţa este reflectarea sufletului în trup, rezultă că, dacă omul nu poate împiedica formarea pasiunilor (fiind parte pasivă), în schimb el poate să-şi controleze acţiunile (ca parte activă). Castitatea, pietatea, temperarea, prudenţa, discreţia, dar şi impietatea, blasfemia, revolta sunt comportamente sau atitudini pe care sufletul le impune corpului.

În ceea ce o privește pe Justina, diavolul încearcă să-i distrugă onoarea cu ajutorul fantasmelor erotice, adică să îi subordoneze voința pasiunilor. În limbaj psihanalitic, am spune că, în Justina, pulsiunile libidoului personificate de demonul emergent (a cărui figură de umbră sugerează condiția lor de dorințe frustrate sau refulate) sunt pe cale să detroneze *persona* ascetică, encratică, ce le reprimă. Iar femeia nu poate decât să asiste pasivă la invadarea sufletului său (partea ce corespunde pasiunilor) de către cohorta infernală. Ceea ce nu înseamnă că ea pierde controlul asupra celeilalte părți, cea care corespunde voinței:

> Această durere, această pasiune/ mi-a întristat gândurile,/ mi-a captivat imaginația,/ dar nu și consimțământul.

Diavolul încearcă să o convingă afirmând că

> Prin faptul de a ți-o fi imaginat/ ai făcut deja lucrul pe jumătate:/ păcatul este deja păcat,/ nu mai poți opri voința/ care a făcut jumătatea drumului.

Justina demonstrează însă că deține o foarte bună cunoaștere a funcțiilor sufletului:

> În van încerci să mă tulburi,/ chiar de-am gândit; căci deși este limpede/ că a gândi un lucru înseamnă să-l începi,/ gândul nu este în puterea mea,/ în schimb fapta mea este.

Descartes susținea o idee asemănătoare:

> Cât timp această emoție este în plină putere, voința poate cel mult să nu încuviințeze efectele ei și să strunească multe din mișcările la care ea îndeamnă corpul. De pildă, dacă mânia ne face să ridicăm mâna pentru a lovi, voința poate de obicei s-o rețină, dacă frica îndeamnă picioarele să fugă, voința le poate opri și așa mai departe[108].

Deși în fața femeii se preface naiv, diavolul cunoaște și el foarte bine teoria augustiniano-tomistă, dar și carteziană a liberului arbitru, fiindcă față de Ciprian recunoaște:

> Deși marea mea putere/ nu poate lua în stăpânire un liber arbitru,/ în schimb poate să-i înfățișeze/ plăceri atât de ciudate,/ încât să-l facă doritor să le caute./ Prin urmare, dacă nu-l pot obliga, în schimb îl pot înclina.

Este interesant cum formula scolastică „a înclina un liber arbitru" se regăsește la Descartes în imaginea fiziologică a glandei pineale care se înclină în funcție de fluxurile de spirite animale. Dar acestor înclinații pasionale, omul, folosind libertatea sa de voință, le poate opune alte înclinații ale glandei, care trimite înapoi în trup refluxuri ale spiritelor animale și restabilește astfel controlul sufletului asupra cărnii tulburate de simțuri. În ultimă instanță, soluția lui Descartes

constă în a combate fantasmele pasiunilor cu alte fantasme (măştile sociale, *persona*) gestionate de voinţă[109].

Este ceea ce face Justina: suprimă fantasmele simţurilor prin imaginile onoarei. Pentru a reprima acţiunile diavolului libidinos (sau libidinal), femeia se sprijină pe „pictura" persoanei sale sociale apărată de Dumnezeu însuşi, garantul ultim al onoarei: „Îţi închin această luptă, Doamne./ Apără-mă pe mine şi pe tine". În faţa intervenţiei atotputernice a unui supraeu divin, diavolul trebuie să renunţe la pretenţia de a o captiva pe Justina, recunoscând în faţa lui Ciprian că femeia l-a învins „păstrându-şi onoarea curată şi nepătată". Voinţa triumfă asupra pasiunilor, etica ia în stăpânire fanteziile senzuale, onoarea creştină rezistă tentaţiei păcatului, suscitată de magia erotică. Sistemul cartezian ne oferă astfel un corelativ psihologic al conflictului dintre doctrina hermetică a determinismului magic şi doctrina scolastică tomistă, punând în lumină mecanismele interne prin care voinţa (ce corespunde liberului arbitru) poate să învingă pasiunile (ce corespund predestinării).

În sfârşit, mai rămâne de analizat cel de-al treilea element al psihologiei carteziene, şi anume raţiunea. În piesa lui Calderón, această funcţie este personificată de Ciprian, filosoful păgân pe cale de a ajunge la revelaţia creştină. Totuşi, înţelepciunea nu este suficientă pentru conversiune. Conform doctrinei lui Molina despre conlucrarea Providenţei divine şi a voinţei omului în *gratia efficax*, graţia nu coboară asupra eroului decât dacă acesta o cere deliberat sau, mai exact, decât atunci când acesta va şti cui să o ceară. Ciprian trebuie aşadar să facă întâi o alegere între Dumnezeu şi diavol, iar pentru aceasta va trebui să-i cunoască pe amândoi, să le măsoare puterile.

În termeni cartezieni, Dumnezeu şi diavolul îşi au un corespondent în cele două substanţe care conlocuiesc în om: spiritul şi materia, îngerul şi bestia. Luminile divine pătrund raţiunea omului şi menţin limpede viziunea sa morală, în timp ce demonul stârneşte vârtejurile de spirite animale, care tulbură pasiunile şi imaginaţia. Spre deosebire de Justina, care se apără de infernul pasional prin rectitudinea voinţei sale, Ciprian va triumfa asupra fantasmelor demonice printr-o iluminare intelectuală. Revelaţia protagonistului are aceeaşi natură cu dezamăgirea (*desengaño*) pe care omul baroc a suferit-o faţă de „gândirea vrăjită" a Renaşterii.

Dezvrăjirea lui Ciprian are loc în momentul în care, incapabil să o corupă pe Justina, diavolul trimite în locul femeii adevărate o fantasmă demonică. Or, Ciprian este un filosof-mag mult prea bine antrenat pentru a fi indus în eroare de înşelăciune. În braţele sale, iluzia erotică se spulberă ca o umbră, trupul iubitei se dezvăluie a

fi un cadavru, un schelet. Viziunea penetrantă a filosofului (pe cale de a deveni teolog contrareformat) pătrunde dincolo de formele existenței terestre, provocând revelația lipsei de consistență a lumii noastre. În lumina rațiunii, iubirea pasională se disipează ca o iluzie trecătoare: „În frumusețea ei descopăr/ un schelet, o statuie,/ o imagine, un substitut/ al morții". Avem aici marele simbol baroc al caducității frumuseții, al efemerității lumii, al lui *vanitas vanitatum*. O spune scheletul însuși: „Așa sunt, Cipriano,/ toate gloriile lumii". Aceeași revelație o avea și un alt „sclav al diavolului", Don Gil al lui Mira de Amescua, care se pomenește și el îmbrățișat cu moartea: „Cât de bine a numit un înțelept/ frumusețea un lucru nesigur,/ o floare de câmp, un bun de împrumut,/ un mormânt de oase acoperit/ cu o bucată de haină!/ Îmi sunt martore întâmplările,/ că mi-am dat sufletul nemuritor/ pentru niște albe oase"[110].

Psihologic vorbind, personajul lui Calderón propune același remediu rațional cu cel imaginat de Descartes pentru a dezamorsa pasiunile turbulente: „Dar ce putem face totdeauna în asemenea împrejurări și ce cred că pot propune aici drept remediul cel mai general și cel mai ușor de aplicat împotriva tuturor exceselor pasiunilor constă în aceea că trebuie să fim atenți atunci când simțim sângele astfel răscolit și să ne amintim că tot ce se înfățișează imaginației tinde să amăgească sufletul, făcând ca argumentele ce servesc pentru a-l convinge în favoarea obiectului pasiunii sale să pară cu mult mai puternice decât în realitate, iar cele care servesc pentru a-l îndemna să renunțe la pasiunea sa să pară mult mai slabe"[111]. Cu observația că la Calderón, care favorizează interpretarea teologică în fața celei umaniste, pasiunile în exces și care tind către păcat sunt satanizate ca acțiuni ale diavolului.

Eșecul demonului în a o aduce pe Justina îl obligă pe Ciprian să confrunte două credințe, două modele explicative ale lumii: cel magic, oferit de forțele întunericului, și cel creștin, aflat sub tutela „marelui Zeu al creștinilor". Comparând puterea și eficacitatea efectivă a celor două „scenarii", filosoful ajunge la lumina adevărului printr-o alegere perfect rațională. Prin raportare la gloria unui Dumnezeu care este „Binele suprem", „atoatevăzător și atotputernic" (*„todo vista y todo manos"*), maestrul mefistofelic al lui Ciprian se dovedește a nu fi decât stăpânul acestei lumi iluzorii și trecătoare. Unicul lucru aflat în puterea demonului, pe care acesta i-l poate oferi în cadrul pactului lor este efemeritatea frumuseții, coruptibilitatea trupurilor, noaptea păcatului, moartea eternă. Ciprian se convertește la creștinism în urma unui *desengaño* baroc, la fel cum Segismundo devine un principe discret și prudent în urma unei dezamăgiri ontologice.

Deziluzionat în privința încântărilor trecătoare ale acestei vieți, protagonistul își îndreaptă atenția către transcendență, către lumea eternă a lui Dumnezeu. Sângele pasional cu care a semnat pactul cu diavolul este șters, spălat de sângele pe care îl varsă ca martir. Sângele crucificării consemnează noua „alianță" a lui Ciprian cu Dumnezeu. Conversiunea sa reface economia pătimirii christice. Așa cum se întâmplă în auto-sacramentalul *Viața e vis* (scris de Calderón la mai bine de treizeci de ani după drama *Viața e vis*), prin martiriu, Ciprian omoară moartea păcatului și renaște la viața eternă. După cum observă W. Entwistle, Ciprian nu cade în *desperatio* – precum Faustul lui Marlowe, care, la fel ca un personaj al lui Tirso de Molina, este damnat pentru lipsa de încredere („*condenado por desconfiado*")[112] –, ci se salvează prin speranța sa teologală, la care ajunge printr-un silogism teoretic:

> Ciprian: Așadar nu am nici o speranță,/ promisiune, sprijin sau siguranță/ că un păcat așa de mare ar putea fi/ iertat?/ Diavolul: Nu./ Ciprian: Atunci de ce mai adăst?/ De ce îmi mai stă leneș în mână/ acest oțel tăios/ în loc să-mi intre în piept/ și să-mi fie călăul meu dorit?/ Dar ce spun? Cel care a putut/ să o elibereze pe Justina de tine/ Nu va putea să mă scape și pe mine?/ Diavolul: Nu, fiindcă l-ai ofensat;/ iar El nu apără păcatele,/ ci numai virtuțile./ Ciprian: Dacă puterea sa/ este supremă, atunci iertarea/ și răsplata vin toate de la El./ Diavolul: Dar și răsplata pentru păcat/ și pedeapsa binemeritată./ Ciprian: Nimeni nu îl pedepsește/ pe cel pocăit, cum sunt eu./ Diavolul: Ești sclavul meu, nu poți fi/ al altui stăpân./ Ciprian: De asta mă îndoiesc.

Prin intermediul raționamentelor despre superioritatea luminii divine asupra nopții pasionale a sufletului, Ciprian are revelația creștină. Din filosof și apoi mag negru, el se convertește în sfânt dispus să-și plătească prin martiraj credința. *Magul făcător de minuni* și *Viața e vis* exemplifică amândouă preceptul catolic ce impune convertirea păcătosului, și nu distrugerea lui. În termenii psihologiei carteziene, *metanoia* parcurge următorul proces: rațiunea (Ciprian, Segismundo), deziluzionată în urma confruntării a două viziuni asupra lumii, apelează la voință (Justina, Rosaura), dirijată de normele onoarei, pentru a domina pasiunile (atracția sexuală, ura, dorința de răzbunare), dezlănțuite de către disciplinele oculte (magia, astrologia), care l-au transformat pe protagonist într-un demonizat sau într-o fiară[113]. Felonia lui Don Juan ar putea fi descrisă printr-un proces psihologic invers simetric: rațiunea trufașă a personajului îl îndeamnă să folosească pasiunile pentru a subjuga voința și, în consecință, pentru a distruge onoarea femeilor.

Iar dacă ipoteza unei influenţe directe a lui Descartes asupra lui Calderón rămâne improbabilă, aceasta nu exclude similitudinile dintre viziunile celor doi asupra mecanismelor morale ale omului. Dacă o critică a ideilor sau chiar o mitocritică a teatrului lui Calderón trebuie să apeleze la scolastica tomistă, în schimb, o psihocritică a personajelor sale necesită o psihologie precum cea carteziană, care să reflecte marea mutaţie ce a pus capăt Renaşterii. „Dezamăgirea" trăită de omul baroc a constat în scufundarea ontologiei şi în dezontologizarea lumii, ceea ce a provocat interiorizarea arhetipurilor fondatoare ale realităţii şi subiectivizarea perspectivei, procese ce îşi vor găsi expresia în opera unor filosofi precum Hume, Berkeley şi Kant. Piesele lui Calderón sugerează felul în care ştiinţa calitativă a ocultismului renascentist, bazată pe acumularea de „experienţe ciudate" şi de obiecte „fantastice", a fost culpabilizată de către Biserică drept o ocupaţie demonică, practicată de eretici şi apostaţi. După cum demonstrează Ioan Petru Culianu, consecinţa refulării imaginarului magic a fost, pe de o parte, apariţia raţionalismului abstract şi aniconic şi a „noii ştiinţe" carteziene şi, de cealaltă parte, naşterea pragmatismului sau a spiritului capitalist, cum îl numeşte Max Weber.

Note

1. Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire şi libertate*, traducere de Walter Fotescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
2. Pentru metoda psihoistorică, a se vedea numărul tematic din revista *Echinox* (nr. 4-6, 1997), alcătuit de Ştefan Borbély.
3. Pentru această perspectivă culturală, a se vedea Corin Braga, „Schiţă psihoistorică a culturii europene", în *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
4. A se vedea Wayne Shumaker, *Ştiinţele oculte ale Renaşterii. Un studiu al patternurilor intelectuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.
5. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1968, p. 438. Trebuie menţionat faptul că Burckhardt nu ignora că „Antichitatea a produs şi alte efecte mult mai periculoase, de natură dogmatică, îmbibând cu spiritul său superstiţios întreaga Renaştere. Puţin din acest spirit se păstrase oricum în Italia de-a lungul Evului Mediu, astfel încât renaşterea sa a avut loc cu o vigoare sporită". Cu toate acestea, deşi dedică un capitol supravieţuirilor păgâne, Burckhardt nu vede în acestea decât o excepţie de la canonul clasic al Renaşterii.
6. A se vedea ultimele capitole ale panoramei pe care Wallace K. Ferguson o face conceptului de Renaştere în *La Renaissance dans la pensée historique*, Payot, Paris, 1950.

7. Jurgis Baltrusaitis, *Evul Mediu fantastic*, traducere de Valentina Grigorescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1975. Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană. De la 1520 până la 1650 şi în prezent*, traducere de Victor H. Adrian, prefață de Nicolae Balotă, postfață de Andrei Pleşu, Editura Meridiane, București, 1973, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, traducere de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, Editura Univers, București, 1977.
8. Hiram Haydn, *The Counter-Renaissance*, Scribner, New York, 1950.
9. Eugenio Battisti, *Antirenaşterea*, traducere de George Lăzărescu, prefață de Mircea Țoca, Editura Meridiane, București, 1982. Împotriva acestor definiții, Sergio Bertelli preferă să păstreze numele de Antirenaştere pentru Barocul însuși, ca artă pornind de la principiile Contrareformei. În *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, traducere de Marco--Aurelio Galmarini, Ediciones Peninsula, Barcelona, 1984.
10. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da G. Bing*, La Nuova Italia, Florența, 1966, p. 315.
11. Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. 1-8, Columbia University Press, New York, 1923-1958.
12. A se vedea, între altele, Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones* (versiune în limba spaniolă de Ricardo Pochtar, Taurus, Madrid, 1981), Wayne Shumaker, *Ştiințele oculte ale Renaşterii. Un studiu al patternurilor intelectuale* (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004), Frances A. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age* (Routledge, Londra şi New York, 1979), *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Routledge, Londra şi New York, 1964), Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Penguin Books, Londra, 1960), D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (The Warburg Institute, Londra, 1958) şi Will-Erich Peuckert, *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines* (Payot, Paris, 1980).
13. Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Anthropos Editorial del hombre, Barcelona, 1985.
14. „[…] unul dintre cele mai importante scopuri ale Reformei este de a extirpa cultul idolilor din sânul Bisericii. Consecințele acestui iconoclasm sunt enorme, dacă ne gândim la controversele în jurul *Artei memoriei* suscitate de Bruno în Anglia : în fond, Reforma izbutește să producă o cenzură radicală a imaginarului, pentru că fantasmele nu sunt nimic altceva decât idoli concepuți de simțul intern." (Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1994, p. 207 ; ed. a III-a, Editura Polirom, Iaşi, 2003)
15. A se vedea Kurt Baschwitz, *Brujas y procesos de brujería* (Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1968), Brian P. Levack, *La caza de brujas en la Europa Moderna* (Alianza Editorial, Madrid, 1995), Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle* (Éditions du Seuil, Paris, 1980), Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición* (Ediciones Istmo, Madrid, 1992).

16. Iată cum formulează Pedro Ciruelo, în *Reprouacioon de las supersticiones y hechizerias* (1538), acuza de satanism: „orice creştin care practică *negromanţia*, în oricare din formele descrise aici, a luat clar partea şi a făcut o înţelegere de prietenie cu diavolul; şi merge împotriva poruncii pe care Dumnezeu i-a dat-o omului la începuturile Bisericii; şi rupe legământul religiei creştine pe care l-a făcut prin botez. Prin urmare, acel creştin este un apostat şi un trădător al lui Dumnezeu şi al Bisericii catolice; astfel, reiese că a exercita şi a folosi ceremoniile de necromanţie este un foarte mare păcat împotriva lui Dumnezeu şi a religiei creştine; lucru care nu trebuie tolerat în ţările creştine". Introducere şi editare de Alva V. Ebersole, Albatros Ediciones, Hispanofila, Valencia, 1978, p. 50.
17. Jean Delumeau, *Păcatul şi frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII-XVIII)*, traducere de Ingrid Ilinca şi Cora Chiriac, Editura Polirom, Iaşi, 1997; *Frica în Occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată*, traducere, postfaţă şi note de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.
18. Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, traducere şi cuvânt înainte de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1942. A se vedea şi Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lectura iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
19. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Editorial Ariel, Barcelona, 1975.
20. „În realitate, aspectul particular al conflictualităţii baroce nu constă atât în conflictul dintre subiecţi diferiţi, cât în prezenţa unor atitudini aparent incompatibile sau evident contradictorii în interiorul subiectului însuşi. Coabitarea dintre tradiţionalism şi căutarea noului, dintre conservatorism şi revoltă, dintre iubirea de adevăr şi cultul disimulării, dintre înţelepciune şi nebunie, dintre senzualism şi misticism, dintre superstiţie şi raţiune, dintre austeritate şi «consumism», dintre afirmarea dreptului natural şi exaltarea puterii absolute reprezintă un fenomen pentru care pot fi găsite exemple nenumărate în cultura şi în realitatea lumii baroce." (Rosario Villari [ed.], *Omul baroc*, traducere de Dragoş Cojocaru, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 9)
21. Enrique Lafuente Ferrari, în „Eseul preliminar" la Werner Weisbach, *op. cit.*, propune şi el o „Explicaţie psihoistorică a Barocului", dar ajunge la concluzia că Barocul s-a născut din confruntarea dintre Reformă şi Contrareformă.
22. „Arta [renacentistă] nu a suferit nici un fel de opresiune şi de limitare din partea Bisericii, nici nu a fost împiedicată în dezvoltarea mijloacelor sale de expresie. Conexiunile şi simbolismul de tip medieval au dispărut şi au fost înlocuite de o concepţie istoricistă şi realistă. În atitudinea umanistă şi estetică a epocii, atitudine care a cucerit şi s-a strecurat în Biserică seducându-i demnitarii, li se permite artiştilor să se conducă singuri, să se bucure şi să se complacă în plăcerea provocată de ceea ce reprezintă. Artiştii s-au dăruit acestor noi revelaţii fără rezerve şi cu o totală exaltare senzuală. Clerul, aflat cu artiştii într-o relaţie de client şi de sfătuitor, a protejat spiritul umanist. Nimeni nu se întreba

dacă noua modalitate de reprezentare religioasă corespundea unui concept creştin profund." (Werner Weisbach, *op. cit.*, p. 61)

23. „Ceea ce îi lipseşte complet acestei arte este ingenuitatea. Artistul nu se mai poate lăsa să trăiască la un mod atât de senin, echilibrat, fără nelinişti, calm şi sigur de sine ca în vremurile anterioare. Din cauza crizei prin care a trecut credinţa, nu mai există o aderenţă ingenuă la doctrina creştină a mântuirii ; din cauză că de la început Contrareforma a trebuit să lupte împotriva spiritului luteran, arta catolică are în ea o latură deliberat agresivă, tendenţioasă, propagandistică." (*Ibidem*, p. 329)
24. Trimit la studiul meu „Visul baroc – simbol al colapsului ontologic", în Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, ed. cit.
25. Cea mai bună sistematizare în acest sens este cea a lui Martín de Riquer din „Prologul" la ediţia *La vida es sueño*, Editorial Juventud, Barcelona, 1966. „Rezumând geneza acestei opere, cel mai prudent ar fi să departajăm trei elemente principale : 1. Versul «viaţa este un vis, iar visele nu sunt decât vise», cu originea într-un cântec tradiţional de la sfârşitul Evului Mediu, care a avut o mare difuziune în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, fiind glosat de poeţi anonimi sau culţi şi foarte utilizat în teatrul lui Lope de Vega. Ideea din acest vers este un motiv de provenienţă biblică la care literatura sacră face în mod constant aluzie. 2. Tema prinţului întemniţat în urma unor calcule astrologice, provenind din legenda lui Buddha, care a fost creştinată în versiunea cunoscută ca operă a Sfântului Ioan Damaschinul şi a dat intriga piesei lui Lope de Vega *Barlaán y Josafat* [...] 3. Tema beţivului care este pus prinţ timp de câteva ore, care, provenind din (*O mie şi una de nopţi* şi) *El conde Lucanor* al lui Juan Manuel, a fost atribuită de Luis Vives lui Filip cel Bun de Flandra şi a inspirat anumite scene din *El natural desdichado* al lui Agustín de Rojas."
26. Conflictul dintre generaţii a fost totuşi pus în evidenţă de către Edwin Honig : „Din moment ce atât Rosaura, cât şi Segismundo au fost dezonoraţi de taţii lor, cum şi-ar putea ei răscumpăra suferinţa fără să rupă legătura dintre o generaţie şi următoarea, adică linia succesiunii ? Vechiul mit se simte în fundal : Zeus detronându-l pe Cronos" (*Calderón and the Seizures of Honor*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, p. 159). Pe această aluzie mitologică, Frederick A. de Armas a construit două interpretări folosind două dintre codurile ezoterice cu cea mai mare răspândire în Renaştere – astrologia şi alchimia. Criticul analizează conflictul Basilio-Segismundo pe schema astrologică a opoziţiei dintre Saturn şi Jupiter, în studiul „El planeta más impío : Basilio's Role in *La vida es sueño*" (în *The Modern Language Review*, vol. 81, partea a IV-a, 1986, pp. 900-911), respectiv pe schema alchimică a succesiunii regele bătrân (plumbul)-regele tânăr (aurul) în studiul „The King's Son and the Golden Dew : Alchemy in Calderón's *La vida es sueño*" (în *Hispanic Review*, vol. 60, nr. 3, 1992, pp. 301-319).
27. „Segismundo al lui Calderón este un nou Oedip creştinat din secolul al XVII-lea spaniol", afirmă Lewis J. Hutton, în „Huellas de la teología de la gracia en *La vida es sueño* de Calderón" (în *Homenaje a William*

L. Fichter. Estudios sobre el Teatro Antiguo Hispánico y otros ensayos, editat de A. David Kossoff și José Amor y Vázquez, Editorial Castalia, Madrid, 1971, p. 313).

28. Trimit la studiul meu „Oedip : între mitanaliză și psihocritică", în Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, ed. cit.
29. Robert Graves, *op. cit.,* vol. II, cap. 105, pp. 9-15.
30. Pedro Calderón de la Barca, *Viața e vis*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Univers, București, 1970.
31. C.G. Jung, *Psihologie și alchimie*, vol. I-II, traducere de Carmen Oniți, Editura Teora, București, 1996.
32. Cesáreo Bandera scoate în evidență „relația intimă care există între previziunile teribile ale horoscopului și atitudinea cu care Basilio îl urmărește". În opinia criticului, care pare să se inspire din teoriile lui René Girard, comedia este impregnată de o violență latentă, pe care personajele o proiectează întotdeauna asupra celorlalți (Basilio în Segismundo, Segismundo în Rosaura etc.): „Segismundo se vede pe sine nu în mod direct, ci prin viziunea pe care ceilalți o au despre el. Ceea ce înseamnă că până și violența sa inițială mecanică este o violență «imitată», o reacție mimetică față de ceea ce vede, căci ceea ce vede nu este, evident, decât propria sa condiție. Violența lui Segismundo este o violență suicidară. Prima sa întâlnire (cu Rosaura) este, așadar, importantă nu doar prin ceea ce înseamnă ea pentru cele două personaje în special, ci mai ales fiindcă oferă cheia «întâlnirii» lui Basilio cu horoscopul. În mod similar, violența lui Basilio în fața semnelor este și ea un fenomen reflex și este vorba tot de o violență suicidară, deoarece, după cum am spus, ceea ce Basilio vede în horoscop este ceea ce nu poate vedea direct în sine însuși". „Orbirea personajelor față de ele însele" este cea care conferă lumii lor aspectul de „abis tulbure", de labirint, confuzie ce se reflectă cel mai bine în horoscop. A se vedea „El «confuso abismo» de *La vida es sueño*", în Manuel Durán, Roberto González Echeverría, *Calderón y la crítica : Historia y antología*, Editorial Gredos, Madrid, 1976, pp. 723-746.
33. A.E. Constandse a făcut o interpretare freudiană a unui posibil conflict oedipian între Segismundo și Basilio în *Le Baroque espagnol et Calderón*, Van Campen, Amsterdam, 1951.
34. Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, cap. „Organizarea spațiului", traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, Editura Meridiane, București, 1995.
35. Ar fi la fel de interesant de investigat „mitul personal" al lui Calderón care se întrevede în tema mitică a conflictului dintre tată și fiu. Despre relația de nesupunere și apoi de acceptare pe care dramaturgul a avut-o cu foarte rigidul și dominatorul său tată, a se vedea Manuel Durán, „Towards a Psychological Profile of Pedro Calderón de la Barca", în Michael D. McGaha (ed.), *Approaches to the Theatre of Calderón,* University Press of America, Washington, 1982, pp. 95-104. Pentru reflectarea acestei relații personale în teatrul lui Calderón, a se vedea Alexander A. Parker, *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias*, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 99-118.

36. Asupra lui Calderón ca apărător al doctrinei creştine în contextul Contrareformei, a se vedea Angel Valbuena Prat, *El sentido católico en la literatura española*, Zaragoza, 1940, p. 134.
37. Menéndez y Pelayo scoate în evidenţă „condamnarea fatalismului sideral şi a influenţei astrologice": „În primul rând, opera este antifatalistă, păstrând totuşi unele urme de superstiţie astrologică; dar nu încape nici o îndoială că una dintre temele operei se poate rezuma în vechea frază: *Vir sapiens dominabitur astris*". *Calderón y su teatro*, în *Obras completas*, VIII, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Aldus, S.A. de artes gráficas, Santander, 1941, p. 224.
38. Există o întreagă literatură asupra astrologiei renascentiste şi a polemicii scolastice împotriva acesteia. A se vedea, între altele, Don Cameron Allen, *The Star-Crossed Renaissance. The Quarrel about Astrology and Its Influence in England* (Frank Cass & Co. Ltd., Londra, 1966), Eugenio Garin, *El Zodíaco de la vida. La polémica astrológica del trescientos al quinientos* (Ediciones Península, Barcelona, 1981), Felipe Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVI* (Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987).
39. *Summa Theologiae*, I, quaestio 115, art. IV.
40. *Apud* Felipe Diaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1987, p. 169.
41. Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, ediţie, introducere şi note de Giovanni Allegra, Editorial Castalia, Madrid, 1983, p. 329.
42. Pedro Ciruelo, *op. cit.*, p. 66.
43. În afară de Menéndez y Pelayo, cei care apără teza libertăţii împotriva celei a fatalismului sunt, între alţii, Tomás Carreras y Artan în „La filosofía de la libertad en «La vida es sueño» de Calderón" (în *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, vol. I, Madrid, 1927, p. 152), Angel Valbuena Prat, în *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Editorial Juventud, Barcelona, 1941, p. 141), Gerald Brenan în „The astrologer's prediction is falsified" (în *The Literature of the Spanish People*, Cambridge, 1948, p. 288), Augusto Cortina în „Introducere" la ediţia sa din *La vida es sueño* (Clásicos castellanos, Madrid, 1955, p. XXX), Martín de Riquer, în „Prologul" ediţiei sale deja citate, p. 24.
44. „Cine e fatalist în *Viaţa e vis*? Mi se va spune că inefabilul Basilio, supranumit *doctul*, aflat veşnic între astrolabi şi matematici subtile. Cum să ni-l imaginăm însă pe Basilio convertit în fatalist, când el îl închide pe Segismundo bazându-se tocmai pe faptele sale pentru a evita profeţiile horoscopului şi a-şi elibera regatul de tirania şi orgoliul fiului său?! Fatalismul astrologic nu a dominat niciodată mintea lui Basilio [...]. Pasionat de horoscoape, el le acordă întregul credit de care acestea se bucură în ochii oamenilor de bun-simţ din epocă: un horoscop era pentru Basilio un fel de indicator al înclinaţiilor noastre predominante, un fel de *test* al temperamentului nostru, care însă nu anulează niciodată liberul arbitru. Regele nu a crezut niciodată în fatalismul sideral, deşi bietul de el avea destule motive să o facă." (Leopoldo Eulogio Palacios, „*La vida es sueño*", în *Finisterre*, vol. II, fascicolul 1, 1948, pp. 10-11)

45. „Această afirmație, continuă criticul englez, intră în conflict cu ceea ce s-a afirmat atât de frecvent cu privire la lumea dramatică a lui Calderón: că acesta apără ferm libertatea voinței umane în fața teologiei calviniste care apăra doctrina predestinării, conform căreia nici un om nu poate modifica întâmplările vieții pe care o are înainte, deoarece acestea au fost pre-ordonate de imaginația lui Dumnezeu din eternitate." (*La imaginación y el arte de Calderón. Ensayo sobre las Comedias*, p. 137)
46. Pentru aceste distincții conceptuale, îl folosesc pe Alberto Bonet, *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Imprenta Subirana, Barcelona, 1932.
47. *De servo arbitrio Martini Lutheri ad Erasmum Roterodamum,* Wittenbergae, 1525.
48. *Apud* Don Cameron Allen, *op. cit.*, pp. 36-46, 92.
49. Juan Antonio Hevia Echevarría, *op. cit.,* nr. 13, 2003, p. 1.
50. Despre incapacitatea creaturilor (oameni, demoni, îngeri) de a prevedea viitorul singular (individual) fără harul lui Dumnezeu, a se vedea Angel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Albatros Ediciones, Valencia, 1977, pp. 53 *sqq*.
51. Iată cum erau formulate aceste precepte de Pedro Ciruelo: „Regula este aceasta: omul înțelept să nu dorească să cunoască lucrurile ce nu pot fi cunoscute prin rațiune naturală dacă Dumnezeu nu dorește să le reveleze". „Bunii creștini trebuie așadar să fugă cu multă atenție de arta notorie, ca de un lucru diavolesc, deoarece ea este o superstiție și o manieră de a-l iscodi pe Dumnezeu. Iar ceea ce se învață prin ea nu vine pe cale naturală din inteligența omenească, nici pe cale supranaturală de la Dumnezeu sau de la îngerul bun, ci mai degrabă vine pe calea mașinațiilor tăinuite ale diavolului care îi face pe cei răi servitorii săi." (*op. cit.*, pp. 53, 75)
52. Pentru rolul bufonului Clarín, care, „prin intervențiile sale jucăușe sau serioase, scoate în evidență prin contrast, parodie sau complementaritate aspectele cele mai profunde și importante din *Viața e vis*", a se vedea Alberto Navarro González, *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, pp. 129 *sqq*.
53. Ciriaco Morón Arroyo ajunge la o concluzie simetric diferită, aceea că „profeția bazată pe stele se împlinește cu adevărat, dar prin cooperarea culpabilă a celui care își propusese să-i împiedice împlinirea". În clasificarea propusă de noi mai sus, ar fi vorba de o combinație între variantele 1.2 (predestinare astrală) și 2.2 (tendințele obscure ale omului), combinație improbabilă la Calderón, „dramaturg al Contrareformei", și care s-ar datora, în interpretarea lui Morón Arroyo, unei confuzii sau suprapuneri, în conceptul de predestinare, a lui Dumnezeu cu fatalismul sideral (*Calderón. Pensamiento y teatro*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1982, p. 80).
54. În același sens, Angel Valbuena Briones, care consideră că „două puteri supraomenești își exercită tutela asupra eroului: providența divină și puterea aștrilor", crede că, pentru a evita implicațiile de tip determinist, Calderón afirmă că „fatalitatea se împlinește printr-o decizie care

depinde de voința umană". Concluzia, de factură tomistă, este că „la Calderón, destinul este forța care dirijează acele instincte și inclinații care pot lua sub control acțiunile omului și, în asemenea cazuri, duc la catastrofă" (*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Ediciones Rialp, Madrid, 1965, pp. 16-17, 36).

55. Albert E. Sloman numește aceste pasiuni care duc la împlinirea dramatică a horoscopului „erori morale" ale eroilor (*The Dramatic Craftmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, The Dolphin Books, Oxford, 1969, p. 274).
56. *Summa Theologiae*, I, quaestio CXV, art. IV.
57. La această concluzie ajung și Angel Valbuena Briones (*op. cit*., pp. 9-17) și Antonio Hurtado Torres („La astrología en el teatro de Calderón de la Barca", în Luciano García Lorenzo [ed.], *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. III, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1983, pp. 925-937).
58. Analizând arta barocă, Werner Weisbach notează: „Dacă dorim să caracterizăm rapid trăsătura specifică a acestor imagini, vom spune că este vorba de procesul de subiectivizare psihologică", în *op. cit*., p. 329. A. Maravall observă de asemenea că „portretul nu va mai fi așadar considerat, dincolo de ceea ce spun preceptele de inspirație aristotelică, drept o manifestare a frumuseții, nici a opusului acesteia, în cadrul unui sistem bine stabilit de valori estetice, ci ca o demonstrație psihologică, un obiect de observație pentru cunoașterea naturii umane, profundă și multiformă" (*op. cit*., p. 510).
59. După cum remarcă Alberto Navarro González, „Calderón, împreună cu publicul generos și compasiv al foarte misionarei și combativei Monarhii Catolice a Casei de Austria se bucurau, mai mult decât de pedeapsa și condamnarea Ereziei, de convertirea sau reconcilierea cu ea de-a lungul a diverse momente concrete și bine cunoscute din istorie" („La herejía en los autos de Calderón", în Francisco Mundi Pedret [ed.], *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1989, p. 93).
60. Eugenio Frutos Cortés, *Calderón de la Barca*, Editorial Labor, Barcelona, 1949, p. 53.
61. Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ediție de Bruce W. Wardropper, Cátedra Letras hispánicas, Madrid, 1996.
62. Asupra profilului de mag al lui Simon și al lui Ciprian, a se vedea Lynn Thorndike, *op. cit.*, vol. I, cap. XVII și XVIII.
63. Pentru transmiterea legendei lui Ciprian din Antichitate până în vremea lui Calderón, a se vedea A. Fernández Merino, *Calderón y Goethe. Relaciones entre El mágico prodigioso y El Fausto* (ediție îngrijită de M.P. Montaya y Compañía, Madrid, 1881) și Charles Dédéyan, *Le thème de Faust dans la littérature européenne* (vol. I, Paris, 1954, pp. 145 *sqq*). Pentru o variantă românească a legendei lui Ciprian, a se vedea *Viața sfântului sfințitului mucenic Ciprian care a fost vrăjitor și a sfintei mucenițe Iustina fecioara (ce se prăznuiesc la 2 octombrie)*, Mănăstirea Făgețel, 1998.

64. Deși, trebuie precizat, încercarea de convingere era întotdeauna însoțită de amenințarea represivă, după cum reiese din tratamentul dublu de care au avut parte Galilei, care a acceptat să-și renege teoriile, și Bruno, care a sfârșit totuși pe rug.
65. Bruce W. Wardropper, „Introducere" la *El mágico prodigioso*, p. 15. Editorul ne previne de asemenea că în piesă se opun două lumi : lumea profană, dominată de valorile sociale și politice (simbolizate de imperiul roman păgân) și lumea spirituală (reprezentată de micul grup de creștini din jurul lui Lisandru).
66. William J. Entwistle, „*Justina's Temptation* : An approach to the understanding of Calderón" (*The Modern Language Review*, Cambridge University Press, XL, no. 3, Cambridge, 1945) și Angel. L. Cilveti, *op. cit.*, cap. V.
67. „Teatrul său este esențial dualist. În el, Prometeu nu ar putea apărea fără Epimeteu, Eros fără Anteros. Acest dualism fundamental îi dă fiecărei piese structura de bază, axată în mod constant pe simpatie și luptă, așa cum Epimeteu și Prometeu sunt *les frères ennemis*. Iar cele două componente ale fiecărui dualism au amândouă o putere aproape egală, încât este imposibil să-i atribui uneia o importanță mai mare decât celeilalte." (Robert ter Horst, „A New Literary History of Don Pedro Calderón", în Michael D. McGaha [ed.], *Approaches to the Theatre of Calderón*, University Press of America, Washington, 1982, p. 43)
68. Alexandru Ciorănescu, în *Barocul sau descoperirea dramei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, își propune să demonstreze că drama, ca specie teatrală distinctă de tragedie și de comedie, s-a născut din mentalitatea sfâșiată și agonică a Barocului.
69. Bruce W. Wardropper, „The Interplay of Wisdom and Saintliness in *El mágico prodigioso*", în *Hispanic Review*, XI, nr. 2, 1943.
70. Dante făcea implicit aluzie la această distincție atunci când, la intrarea în Paradisul terestru, funcția de ghid exercitată până atunci de Vergiliu, înțelept păgân, este preluată de Beatrice, simbol al teologiei. De asemenea, atunci când descrie cele două feluri de a vedea cerurile : ca orbite planetare (viziune atribuită filosofilor antici) și ca ierarhii angelice (viziune accesibilă doar creștinilor mântuiți).
71. Culpabilizarea magiei albe ca magie neagră apare în tratatele polemice ale unor doctori precum Martín del Rio : „Dat fiind că nu există nici teurgie [arta invocării zeilor], nici magie albă, rezultă că toată această magie prodigioasă nu este altceva decât goeție [arta invocării diavolilor] și magie neagră. Obișnuim să o numim magie specială. Arhimagul o împarte în două specii : una, ai cărei practicanți, spune el, se supun demonului, îi oferă sacrificii și îl adoră ; cealaltă, după cum dorește el să ne convingă, nu ar presupune pactul cu demonul. [...] Mărturia sa în privința primeia este adevărată. În privința celei de-a doua, minte în două puncte : 1. atunci când neagă că s-ar baza pe alianța cu demonii, deoarece în practică ea este întotdeauna coruptă de un pact expres sau tacit ; 2. spunând că îi poate controla pe demoni" (*La magia demoniaca. Libro II de las Disquisiciones Mágicas*, ediție de Jesús Moya, Ediciones Hiperión, Madrid, 1991, p. 180).

72. *El mágico prodigioso. Comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca,* publicată după un manuscris original de la Bibliothèque du duc d'Osuna, Heilbronn, 1877.
73. H.C. Heaton crede că este vorba doar de o eroare de transcriere, care nu apare în textul pregătit de Calderón pentru publicare (vezi „Calderón and *El mágico prodigioso*", I-II, în *Hispanic Review*, vol. XIX, nr. 1 și 2, 1951). Dar Heaton pleacă de la ipoteza că manuscrisul nu este original, ci doar o copie ulterioară, ipoteză pe care Albert E. Sloman a infirmat-o fără drept de apel (vezi „*El mágico prodigioso*: Calderón Defended Against the Charge of Theft", în *Hispanic Review*, vol. XX, nr. 3, 1952).
74. „Or, înainte de a fi *esențialmente* creștină (ceea ce Ciprian nu știe), Faustina este *femeie*, un produs al naturii: și trebuie să fi fost un produs perfect prin frumusețe, de vreme ce numără mulți admiratori, iar aceștia nu șovăie să se suprime unul pe altul ca să-i intre în grațiii. Fără să vrea și fără s-o știe, Faustina a fost modelată de natură ca să fie un obiect erotic, o pricină de pofte și disensiuni. Contradicția și tensiunea dintre destinația *naturală* a Faustinei și aspirația *culturală*, acosmică, a Justinei se află în centrul scenariului lui Calderón." (Ioan Petru Culianu, *op. cit*., p. 299)
75. Fapt observat de Everett W. Hesse : „Atât Ciprian, cât și Justina renunță la satisfacerea nevoilor lor sexuale înlocuindu-le cu un concept filosofic și religios. Aceasta înseamnă că dramaturgul ridică rațiunea (sau spiritul) deasupra nevoilor corpului prin intermediul unei refulări [...]. Este dificil, dacă nu chiar imposibil, să împaci idealul ascetic care disprețuiește trupul și ordinul biblic «Creșteți și înmulțiți-vă!»" („Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón", în Francisco Mundi Pedret (ed.), *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. cit., pp. 66-67).
76. Pentru înlocuirea tipologiei eroului cu cea a martirului și explozia de imagini sângeroase, teribile, înspăimântătoare, populate de muribunzi, cadavre, schelete și cranii, a se vedea W. Weisbach, *op. cit.*, pp. 76-87.
77. Pentru redescoperirea lui Seneca și a stoicismului în Spania posttridentină, a se vedea Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, versiune în limba spaniolă de Juan Conde, Gredos, Madrid, 1983.
78. După cum notează José Luis Bouza Álvarez, cultul morții din perioada Contrareformei este o modalitate de a prelua sub control imaginarul renascentist : „Susținem că – împreună cu persistența tradiției germanice medievale de expunere a scheletului –, în iconografia europeană a sfinților în catacombe, după Conciliul din Trento, imaginea relicvelor întinse le evoca credincioșilor felul în care umanitatea prăbușită a martirului este reconstituită triumfal în slavă" (*Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1990, p. 373).
79. O schiță a „rețelei binare de contraste care subîntind tragicomedia calderoniană de la un capăt la celălalt și îi conferă coerență estetică" poate fi găsită la Charles V. Aubrun, „*El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure", în *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche*, Francke Verlag, Berna și München, 1973, pp. 35-46.

80. Angel Valbuena Briones, *op. cit*., p. 210.
81. „Introducere", *op. cit*., p. 48.
82. Martín del Rio, în *La magia demoniaca* (pp. 109, 171-172), denunță deja aceste *cuevas de brujas*.
83. În Fray Hernando del Castillo, *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, cap. LXXII, „Del santo varón Fray Egidio o Fray Gil, portugués".
84. T.E. May, „The Symbolism of *El mágico prodigioso*", în *The Romanic Review*, vol. LIV, nr. 2, 1963, pp. 106-107.
85. *Summa Theologiae*, I, quaestio 45, art. V.
86. *Ibid.*, I, quaestio 114, art. IV. Asupra „limitelor iluziei" demonice în piesa lui Calderón, a se vedea A.J. Cascardi, *The Limits of Illusion : A Critical Study of Calderón*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984. „Diavolul lui Calderón știe tot timpul că prodigiile sale miraje, că tentația cunoașterii și a puterii este lipsită de substanță" (p. 102). „Diavolul pe care îl vedem în această piesă se transformă, joacă roluri, imită identități. Cea mai mare tentație pe care o oferă este de a face reale și concrete lucrurile din lumea de apoi." (p. 109)
87. Antonio de Torquemada, în *op. cit.*, distinge între viziunile adevărate provocate de îngerii buni și fantasmele înșelătoare induse de diavoli : „Diavolilor le este permis în faptele lor să prindă trup, care, chiar dacă noi îl numim fantastic, deoarece dispare mai apoi, este totuși vizibil, fiind format dintr-o materie din cele pe care le-am pomenit, dar atât de subtilă și delicată, încât imediat se desface și dispare." (p. 263)
88. „Indubitabil, Justina reprezintă Discreția ; Ciprian, omul. Diavolul se reprezintă pe sine însuși ; el face treburile lumești și încearcă să tenteze cu plăcerile cărnii. Ciprian este omul în fața religiei și a lui Dumnezeu. Teza este limpede : la Dumnezeu se ajunge prin inteligență. Sfântul Ciprian își cucerește sfințenia având ca emblemă rațiunea. În acest sens se poate spune că, la fel cum a preluat tehnica medievală în teatrul baroc, Calderón a adus tomismul în teologia secolului al XVII-lea." (Angel Valbuena Prat, „Prologul" la ediția sa din *El mágico prodigioso*, Editorial Ebro, Zaragoza, 1971, pp. 18-19)
89. Leopoldo Eulogio Palacios, *La vida es sueño*, în *Finisterre*, 1948, vol. II, fascicolul 1.
90. Asupra lui Calderón ca mediu de rezonanță și oglindă a problemelor și a temelor epocii sale, a se vedea Eugenio Frutos Cortés, *op. cit*.
91. Apropierea, dar și diferențele dintre Calderón și Descartes în *Viața e vis* au fost semnalate de María Pilar Gonzalez Velasco (*Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, p. 160) și Ciriaco Morón Arroyo, în „Introducerea" la ediția sa din *Viața e vis*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, p. 66.
92. Étienne Gilson, *Le rôle de la pensée médievale dans la formation du système cartésien*, J. Vrin, Paris, 1980.
93. Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Anthropos, Editorial del Hombre, Barcelona, 1985.
94. Fac trimiteri la ediția René Descartes, *Pasiunile sufletului*, studiu introductiv și note de Gheorghe Brătescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

95. Asupra acestui concept scolastic, a se vedea comentariul lui Everett W. Hesse, *Calderón de la Barca*, Twayne Publishers, New York, 1967, pp. 91-92.
96. Pentru evoluția cuplului *agathodaimon/kakodaimon* în creștinism, a se vedea Angel L. Cilveti, *op. cit.*, pp. 165 *sqq*., la fel, pentru explicația tomistă despre acțiunea diavolului prin intermediul fantasmelor, pp. 144 *sqq*.
97. Dimensiunea psihanalitică a diavolului calderonian a fost pusă în evidență de Everett W. Hesse: „Ciprian, o emblemă a omului în general, poartă în el un antagonist reprezentând un aspect parțial al psihicului său. Oamenii moderni ar spune că Ciprian își proiectează gândurile într-un caracter fictiv numit diavol. Analizând această proiecție, aflăm ceea ce se petrece în mintea lui Ciprian; astfel, diavolul reprezintă un aspect al lui Ciprian însuși, și în calitate de personaj în piesă el exteriorizează psihicul lui Ciprian. Această fragmentare a personalității personajului îi permite lui Calderón să analizeze o lume morală extrem de complexă, creând un protagonist care are o paletă foarte omenească de slăbiciuni și virtuți. S-ar putea spune că Ciprian dă semne că ar fi posedat de către diavol" (*Theology, Sex and the Comedia and Other Essays*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, p. 44).
98. Criticul englez încadrează acțiunile demonului în limitele antropologiei tomiste: „Diavolul nu poate, așa cum arată Sfântul Toma, să acționeze direct asupra intelectului omenesc; în interiorul omului, el nu poate acționa decât asupra imaginației și apetitului senzitiv. În exterior, el poate acționa asupra simțurilor. El influențează apetitul senzitiv trezind pasiunile, deși nu poate obliga voința să consimtă. El poate influența imaginația provocând apariția unor imagini, dar nu poate provoca imagini noi care nu au fost deja receptate prin impresiile simțurilor; el nu poate prezenta imaginației decât obiectele care aparțin experienței omului respectiv și cunoașterii sale senzoriale" (A.A. Parker, „The Devil in the Drama of Calderón", în Bruce W. Wardropper [ed.], *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York University Press, New York, 1965, pp. 19-20).
99. Charles V. Aubrun remarcă de asemenea că „diavolul nu este un personaj ca toți ceilalți. El este creatura fictivă a unei creaturi fictive (Ciprian), el este, sub o formă aparent umană, proiecția obsesiilor pe care autorul le atribuie personajelor sale" („*El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure", în *Studia Ibérica. Festschrift für Hans Flasche*, Francke Verlag, Berna și München, 1973, p. 39).
100. *Summa Theologiae*, I-II, quaestio 80, 2c.
101. Antonio de Torquemada, *op. cit.*, p. 329.
102. Charles V. Aubrun, *op. cit.*, p. 46, nota 8.
103. Despre „orbirea" diavolului în fața orașului, pe care nu îl vede până când nu i-l arată cineva, a se vedea comentariul lui A.A. Parker asupra conceptului tomist de *ignorantia malae electionis*, care ar fi cauza păcatului (*op. cit.*, pp. 17-19).

104. „Demonii obișnuiesc să fie incubi și sucubi. Se numesc incubi atunci când, luând trup și rol de bărbat, se amestecă cu femeile. Iar sucubi se cheamă când, dimpotrivă, luând trup și rol de femeie, se amestecă cu bărbații. În aceste acte, diavolii nu simt nici o plăcere, deoarece nu au nici persoană, nici natură care să poată simți lucrurile trupești și plăcerile carnale, fiind spirite pure și substanțe spirituale. Iar corpurile pe care le iau pentru aceste îndeletniciri execrabile nu sunt trupuri adevărate pe care vreo formă substanțială să le animeze și să le informeze." (Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la possibilidad y remedios dellas* (1529), ediție de Juan Robert Muro Abad, Instituto de Estudios Riojanos, Rioja, 1994, p. 28)
105. „Vedem cum ierarhia onoarei coboară de la sursa ei în Dumnezeu, printr-un rege a cărui legitimitate depinde de acceptul divin, de-a lungul treptelor structurii sociale, până la cei complet lipsiți de onoare, ereticii și infamii." (Julian Pitt-Rivers, „Honor y categoria social", în J.G. Peristiany [ed.], *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Editorial Labor, Barcelona, 1968, p. 24)
106. Bruce W. Wardropper, *Temas y problemas del Barroco español*, în Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española,* vol. III, „Siglos de oro: Barroco", Editorial Crítica, Barcelona, 1983, p. 21.
107. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, vv. 442-443 și 286-287, în *Teatro I*, ediție, prolog și note de Angel Valbuena Prat, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.
108. René Descartes, *Pasiunile sufletului*, ed. cit., art. XLVI, p. 82.
109. „Tot așa, pasiunile noastre nu pot fi stârnite și nici înlăturate direct prin acțiunea voinței noastre, dar pot fi stârnite sau înlăturate indirect prin reprezentarea lucrurilor care în mod obișnuit sunt legate de pasiunile pe care vrem să le avem sau sunt contrare celor pe care vrem să le îndepărtăm. Astfel, pentru a trezi în noi îndrăzneala și a înlătura frica, nu este de ajuns să avem voința de a o face, ci trebuie să ne străduim să invocăm argumentele, obiectele sau exemplele care ne conving că pericolul nu este mare, că apărarea este totdeauna mai sigură decât fuga, că învingând vom avea parte de glorie și bucurie, în timp ce fuga nu ne poate aduce decât regrete și rușine și așa mai departe." (*Ibid.*, art. XLV, p. 81)
110. Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, ed. cit., vv. 2730-2734 și 2762-2764.
111. René Descartes, *op. cit.*, art. CCXI, p. 171.
112. După William J. Entwistle (*op. cit.*), disperarea în care diavolul vrea să-l arunce pe Ciprian este, conform Sfântului Toma, cel mai mare păcat capital: „*Virtutibus autem theologicis oponuntur infidelitas, desperatio et odium Dei. Inter quae odium et infidelitas, si desperationi comparentur, invenientur secundum se quidem, id est secundum rationem propriae speciei, graviora*" („Virtuților teologale li se opun lipsa de credință, lipsa de speranță și ura față de Dumnezeu. Între acestea trei, ura și lipsa de credință, comparativ cu lipsa de speranță, sunt

mai grave decât lipsa de speranță, fiecare după felul ei"), *Summa Theologiae*, II, quaestio 20, art. III.

113. În etica lui Descartes, „principalul folos al înțelepciunii este că ne învață să stăpânim pasiunile în asemenea măsură și să le mânuim cu atâta subtilitate, încât relele pe care le pricinuiesc ele să fie ușor de suportat și chiar să aflăm bucurie în toate" (*op. cit*., art. CCXII, p. 172).

Capitolul 8

De la utopie la antiutopie. Cenzura ideologică în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea

În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cultura europeană a supus unei profunde critici tradițiile moștenite din Evul Mediu și Renaștere. Epoca rațiunii a provocat o „dezvrăjire" a gândirii mitice și miraculoase a mileniului precedent. O extraordinară cenzură ideologică, multidimensională și pluritropică a refulat temele și simbolurile tuturor sistemelor imaginare considerate heterodoxe, ale imaginației în general, considerată sursă a tuturor erorilor. Este interesant de observat că, la începuturi cel puțin, până în secolul al XVIII-lea, cenzura religioasă – exercitată atât de către Biserica catolică după Conciliul din Trento, cât și de Bisericile protestante – și cenzura raționalistă – profesată de reprezentanții „noii științe" – nu se concurau, așa cum ne-am putea aștepta. Dimpotrivă, ele se completau, împărtășind ideea primatului rațiunii. Instrumentalizată de Sfântul Toma d'Aquino, rafinată în silogistica scolastică, reluată de către iezuiți în polemica și concurența lor cu umanismul laic al Renașterii, teologia raționalistă occidentală se întâlnea cu axiomele lui Descartes, care fac din rațiune metoda de analiză și criteriul de certificare a adevărului. Divorțul dintre știință și religie se va produce abia către sfârșitul secolului al XVII-lea, odată cu ascensiunea empirismului și a filosofiei engleze, care impun un nou criteriu de validare – cel al experimentului și verificării practice.

Cenzura ideologică pe care curentele de gândire dominante în Epoca Rațiunii au impus-o diferitelor forme de gândire heterodoxă (eretică, magică, ezoterică, miraculoasă etc.) poate fi pusă în evidență prin evoluția destul de stranie a noului gen literar inventat de Thomas Morus, cel al utopiei – către opusul său, antiutopia. În general, contrautopiile sau antiutopiile sunt asociate cu societățile totalitare ale secolului XX. Cu toate acestea, germenii transformării eu-topiei în dys-topie au intrat în acțiune cu mult înainte, ca un rezultat de creștere sau o reacțiune internă în sânul gândirii utopice

(în sensul în care Jean-Jacques Wunenburger vede în utopie simptomul unei crize și secătuiri sau sterilizări a imaginarului). Acest studiu își propune să degaje cauzele și traiectoria acestui proces care, din secolul al XVI-lea până în secolul al XIX-lea, a dus la transformarea questei utopice reușite într-o questă care nu mai poate fi finalizată sau care se termină printr-un eșec antiutopic.

Pentru a analiza evoluția imaginarului colectiv european în epoca clasică, plec de la ideea că utopiile Renașterii, începând cu cea a lui Thomas Morus, sunt niște pseudomorfoze ale Paradisului terestru creștin. De la apariția sa, creștinismul a înlocuit tema păgână a căutării inițiatice a nemuririi cu conceptul Paradisului terestru pierdut, devenit inaccesibil după păcatul originar. Pentru a recupera mitul și speranțele edenice, a fost nevoie ca, după apusul Evului Mediu, umanismul Renașterii să redefinească rolul omului în raport cu Dumnezeu și cu natura. Morus, Bacon, Andreae, Campanella și o întreagă pleiadă de gânditori și scriitori au retras grădina Edenului de sub jurisdicția lui Dumnezeu și au reatribuit-o umanității.

Cetății lui Dumnezeu, umaniștii i-au opus o cetate construită de către om. Călătoriile inițiatice au fost rescrise în funcție de această nouă țintă – grădina artificială locuită de o umanitate renovată. Secolele următoare au reluat utopia umanistă în propriile lor cadre ideologice, dar care favorizau tot mai puternic activismul laic și ateu în fața pietății religioase pasive: utopii puritane și protestante (Robert Paltock, Ralph Morris, Simon Berrington, Zaccaria Seriman, Hildebrand Bowman), deiste și libertine (Cyrano de Bergerac, Gabriel de Foigny, Denis Vairasse d'Alais, Tyssot de Patot, Marchizul de Sade, Casanova, Rétif de la Bretonne), reformiste și progresiste în secolul al XVIII-lea, scientiste și socialiste în secolul al XIX-lea. Cu toate acestea, optimismul utopic renascentist s-a stins destul de rapid. În fața speranței regăsite că Paradisul poate fi recuperat, în varianta sa umană, au fost ridicate trei obiecții majore, care au sfârșit prin a cenzura, în moduri diferite, imaginarul utopic. Rezultatul acestei triple cenzuri a fost transformarea utopiei în antiutopie.

Cenzura religioasă

Primul atac împotriva mentalității utopice a venit din partea gândirii religioase ortodoxe. Imaginația utopică se născuse în sânul gândirii umaniste și propunea adeseori teorii și soluții contrare dogmelor. Satira sistemelor sociale ale epocii, mai mult sau mai puțin acidă în toate textele utopice, era resimțită ca o critică a Bisericii și a complementului ei secular, monarhia de drept divin. În plus, utopia se

asocia, prin scopurile și liniile sale de forță, cu alte două curente de gândire care se doreau o alternativă la învățămintele bisericii : milenarismul protestant și filosofia magico-ocultă. Utopia împărțea cu sectele reformate radicale ideea posibilității restructurării sistemului social și chiar a naturii umane pe pământ, în această viață. La fel cu utopiile, milenarismele urmăreau instaurarea unor paradisuri pe pământ, locuite de comunități omenești ridicate la o condiție angelică. De cealaltă parte, utopiile se întâlneau cu filosofia ocultă a Renașterii în utilizarea unui fond de simboluri și decoruri fantastice care nu concordau cu miraculosul creștin. Insulele și continentele utopice moșteneau imaginarul „vrăjit" al diverselor queste păgâne sau heterodoxe : a Pietrei filosofale, a Graalului, a Mag Mell-ului sau Avalonului celtic, a Eldoradoului și a altor ținuturi mitice care îi fascinau pe exploratori.

În fața acestei invazii de erezii, Bisericile catolică și protestantă au reacționat luând măsuri drastice. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, genul utopic a fost inclus în complexul heterodox împotriva căruia începuse contraofensiva creștină. Cu rigidizarea de atitudini provocată de Conciliul din Trento, nucleul dur al catolicismului a strangulat definitiv tendința liberală din sânul Bisericii desemnate ca un umanism creștin. Nici bisericile lui Luther și Calvin nu aveau o mare simpatie față de ideile milenariste ale sectelor radicale. Monarhiile epocii, construite pe o schemă piramidală teocratică, aveau și ele interesul să sprijine cenzura tratatelor și a povestirilor utopice, deoarece acestea exprimau, prin antiteze adeseori satirice, o critică mai mult sau mai puțin voalată la adresa instituției monarhico-ecleziastice.

Cenzura cărților a fost practicată de-a lungul întregului Ev Mediu, totuși ea s-a dezvoltat într-o manieră totalitară abia odată cu invenția lui Gutenberg și cu mareea de cărți tipărite care a inundat Europa în Renaștere[1]. Măsurile directe împotriva gândirii utopice s-au concretizat în cenzura și în persecuția lucrărilor și a autorilor care practicau acest gen, dar și a editorilor, difuzorilor și cititorilor acestora. La început, prohibițiile vizau cu precădere deviațiile heterodoxe de la dogme. Din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, odată cu sporirea rolului autorităților laice în exercitarea cenzurii, regii, parlamentele și alte organisme legislative și executive au început să-i persecute și pe autorii de satire și de atacuri la adresa politicii de stat și a comportamentului personajelor sus-puse. Controlul ideologic viza, cu grade de severitate diferite în funcție de țară și de monarhul aflat la putere, toate verigile lanțului constituit din autor, editor, librar, cititor. Cele mai importante mecanisme administrative de supraveghere, centrate asupra tipografilor și a difuzorilor, erau licențele

de publicare şi indexurile de cărţi interzise, cu corolarul lor – arderea sau expurgarea cărţilor.

De-a lungul istoriei moderne a Europei, dreptul de a acorda licenţe de publicare a fost delegat de papalitate şi de monarhi mai multor instituţii: universităţi, arhiepiscopii, Inchiziţie, parlamente, cancelarii regale etc. Încă din 1275, o ordonanţă a lui Filip cel Îndrăzneţ (Philippe le Hardi) însărcinează Universitatea din Paris să controleze doctrinar manuscrisele colportate de librari, pentru a împiedica difuzarea cărţilor eretice. În 1479, papa Sixt al IV-lea acorda Universităţii din Köln un privilegiu care o autoriza să supravegheze şi să ia măsuri împotriva autorilor, a editorilor, a librarilor şi chiar împotriva cititorilor de cărţi periculoase. Câţiva ani mai târziu, în 1482, episcopul din Würzburg dă o lege similară pentru dioceza sa, iar în 1486, arhiepiscopul de Mayence ordonă ca toate cărţile în latină, în greacă sau în alte limbi să fie în prealabil citite de unul dintre doctorii sau profesorii universităţii locale. În 1487, papa Inocenţiu al VIII-lea promulgă prima bulă papală care vizează cenzura cărţilor, cerându-le tuturor editorilor să supună toate cărţile, înainte de a le publica, controlului autorităţilor religioase. În 1501, papa Alexandru al V-lea dă o bulă asemănătoare, dar limitată la Renania, prin care le încredinţează prelaţilor sarcina de a da o autorizare prealabilă tipăririi oricărei cărţi. Prin bula *Inter Solicitudines* emisă la Conciliul din Latran în 1515, papa Leon al X-lea extinde această măsură de control prealabil al publicaţiilor la întreaga Europă catolică. În sfârşit, la încheierea sa, în 1563, Conciliul din Trento, marele arhitect al Contrareformei, confirmă atribuţia de cenzori a episcopilor şi elaborează instrumentele necesare pentru exercitarea controlului asupra cărţilor propuse spre tipărire.

Instituţiile laice au continuat eforturile papalităţii şi ale bisericii. Regii Ferdinand şi Isabela ai Spaniei emit, în 1502, o circulară prin care impun editorilor-librari obligaţia de a obţine o licenţă pentru imprimarea de cărţi autohtone şi chiar pentru importul de cărţi străine. Licenţele erau acordate de Cancelariile din Valladolid şi Granada şi de prelaţii din Toledo, Sevilla, Granada, Burgos şi Salamanca. Măsura a avut o influenţă relativ scăzută asupra liberei circulaţii a cărţilor importate de Spania, dar scandalul provocat, în 1558, de deconspirarea unui grup protestant, a făcut-o pe regenta Juana, sora lui Filip al II-lea, să emită un decret radical, care îi obliga pe toţi editorii să ceară licenţe de publicare la Consiliul din Castilla şi interzicea importul tuturor cărţilor publicate în străinătate. În Franţa, neliniştiţi de succesul Reformei, teologii de la Universitatea din Paris au îndemnat Parlamentul ca, în acord cu *Determinatio* doctrinară emisă împotriva lui Luther, să ia măsuri faţă de librarii care difuzează cărţi heterodoxe.

Francisc I, considerat de altfel la început a fi fost un rege liberal, protector al umaniștilor, a sprijinit ordonanța care îi obliga pe editori să nu publice nimic fără autorizația Facultății de Teologie. În 1526, după câteva disensiuni cu doctorii de la Sorbona, Francisc I învestește și Parlamentul cu dreptul de cenzură, măsură care nu mai viza de astă dată doar cărțile de teologie, ci toate categoriile de publicații. Colaborarea dintre rege, Parlament și Facultatea de Teologie și-a găsit expresia în 1551 în Edictul lui Châteaubriant, care conținea nu mai puțin de paisprezece capitole referitoare la cenzura cărților. În Italia, legi privind obligația de a avea licență au fost promulgate în cursul anului 1540, iar în Anglia, Henric al VIII-lea, autoproclamat cap al Bisericii anglicane, și-a asumat și dreptul de a constata și a pedepsi ereziile. În 1538, el a stabilit un sistem de licențe care îi obliga pe editori să supună manuscrisele unui control prealabil de către autoritățile ecleziastice, sistem care s-a menținut până în 1695. Artizanii Reformei, Martin Luther, Jean Calvin, John Knox, deși fuseseră victimele excomunicărilor și ale altor decrete de interdicție din partea catolicilor, nu au ezitat să împrumute practicile acestora. Libertatea de conștiință și de toleranță pe care o clamau pentru pozițiile lor nu se aplica doctrinelor altora, pe care se străduiau să le înăbușe prin măsuri de cenzură similare celor folosite de Biserica catolică.

Pentru ca sistemul de control al licențelor să funcționeze, cenzorii aveau nevoie de liste cu autorii și cărțile interzise. Astfel s-au născut faimoasele *indexuri*, cataloage menite să mențină puritatea dogmatică a religiei creștine. În 405, papa Inocențiu I enumera deja într-o scrisoare mai multe texte apocrife, pe care le considera demne de a fi „*non solum repudianda sed etiam damnanda*" („trebuie nu doar respinse, ci și condamnate"). Primul catalog de cărți eretice a fost compilat sub papa Gelasius în 496. De-a lungul Evului Mediu, mai multe texte au fost interzise, cum sunt cele ale lui Abélard, John Wyclif și Jan Hus, cărțile talmudice și cele arabe, scrierile cathare și albigense sau traducerile Bibliei în limbile vernaculare. În Renaștere, odată cu redescoperirea și impunerea gândirii neoplatonice și magice, a umanismului și a Reformei, numărul de scrieri susceptibile să contravină dogmelor crește cu o viteză exponențială. Cele *Nouă sute de teze* ale lui Pico sunt condamnate printr-o bulă a papei Inocențiu al VII-lea din 1487. Un text programatic al umanismului, *Epistolae obscurorum virorum*, este interzis printr-o minută a papei Leon al X-lea din 1517. Prin bula *Exsurge Domine* din 1520, același papă îl excomunică pe Luther și îi condamnă scrierile, excomunicare întărită de mai multe Scrisori ale papei Adrian al VI-lea din 1522 și prin bula *Consueverunt* a papei Clement al VII-lea din 1524.

Universitatea din Paris participă la acest efort, interzicând un mare număr de autori reformaţi şi umanişti, printre care Erasmus, Lefèvre d'Etaples şi Rabelais. În 1540 şi 1543, pornind de la denunţurile făcute de episcopul din Chartres, Facultatea de Teologie înmânează Parlamentului două liste manuscrise cu titluri de lucrări interzise. În 1544, Facultatea reuşeşte să imprime o listă, ce devine primul dintre indexurile publicate, care cuprindea 230 de titluri. Cele cinci cataloage care i-au urmat, în 1545, 1547, 1549, 1551 şi 1556 au adăugat progresiv noi nume, ultimul urcând la 526 de titluri. Indexurile publicate de Universitatea din Paris se opresc aici, deoarece, începând cu 1559, ştafeta a fost preluată de către indexurile făcute de Roma.

Şi celelalte ţări au început să compileze asemenea cataloage în aceeaşi epocă. În Italia, după 1540, au fost întocmite mai multe liste. În 1542, după „trădarea" lui Bernardino Ochino, capul Ordinului Capucinilor, şi a lui Curione şi Vermigi, convertiţi la protestantism, papa Paul al III-lea le interzice toate scrierile. Milano, Lucca, Sienna şi Veneţia îşi elaborează propriile liste (cea veneţiană din 1549 a fost însă rapid abrogată din cauza puternicei opoziţii a librarilor). Din 1553, Roma distribuie propriile sale liste în Florenţa şi în Veneţia. Universitatea de la Louvain publică primul său catalog în 1546 şi va continua cu mai multe ediţii succesive. În Portugalia, un asemenea index apare în 1551. În acelaşi an, în Spania, inchizitorul general Fernando de Valdés produce un prim repertoar spaniol, calchiat după indexul de la Louvain din 1550. În 1559, în colaborare cu dominicanul Melchor Cano, Valdés face o a doua ediţie mult amplificată, care grupa aproximativ 700 de lucrări interzise în mai multe categorii : cărţi scrise de eretici, scrieri ale autorilor condamnaţi de Inchiziţie, cărţi cu aluzii anticatolice ale evreilor şi maurilor, traduceri eretice şi vernaculare ale Bibliei, chiar şi cărţi devoţionale în limbi vernaculare, cărţi de poezie folosind citate sfinte de o manieră „profană", toate cărţile anticatolice, toate imaginile şi ilustraţiile nerespectuoase faţă de religie, toate cărţile de magie, toate cărţile publicate fără numele autorului şi al editorului.

În 1559, Biserica din Roma publică primul *Index librorum prohibitorum*, ce reuneşte circa 1.000 de titluri şi mai mult de 583 de autori (deşi în unele cazuri aceştia se repetau, fiindcă pseudonimele nu le fuseseră identificate). Conceput de papa Paul al IV-lea, acest catalog, primul dintr-o lungă serie ce va continua până în 1965, pregăteşte amplele măsuri ale Conciliului din Trento, cum ar fi publicarea unui index exhaustiv şi crearea unei Congregaţii a Sfântului Oficiu, *Congregatio Indicis Librorum Prohibitorum*, instituţie însărcinată să decidă în privinţa ortodoxiei sau a heterodoxiei poziţiilor exprimate în cărţile care circulă pe piaţă. Astfel, în 1564, imediat după închiderea lucrărilor Conciliului, este publicat *Indexul tridentin*, care va deveni un model

autoritar pentru ediţiile ulterioare. Congregaţia Indexului va lua naştere în 1751 sub papa Pius al V-lea şi va fi confirmată de bulele *Ut pestiferarum* a papei Grigorie al XIII-lea (1572) şi *Immensa Aeterni Patris* a papei Sixt al V-lea (1588).

Măsurile decise de Conciliul din Trento au beneficiat de sprijinul regelui Filip al II-lea al Spaniei, care, în 1564, promulgă documentele şi actele conciliare drept lege de stat. În 1570, regele publică *Indexul tridentin* în Ţările de Jos. Un an mai târziu, tot la cererea lui Filip al II-lea, apare indexul lui Benito Arias Montano, care introduce o inovaţie importantă. În timp ce cataloagele anterioare recomandau simpla distrugere a lucrărilor interzise, catalogul lui Montano introduce practica „expurgării", adică a haşurării sau acoperirii cu cerneală a pasajelor şi a imaginilor problematice. Această inovaţie este preluată în marele index imprimat, în 1583 şi 1584, de inchizitorul general Gaspar de Quiroga, care împarte cele 2.315 titluri în două volume : unul pentru cărţile interzise, iar al doilea pentru cărţile expurgate. Printre acestea din urmă se află scrieri ale lui Pierre Abélard, Rabelais, Savonarola, Jean Bodin, Machiavelli, Juan Luis Vives, Ariosto, Dante şi Thomas Morus. Marii inchizitori vor continua să publice asemenea indexuri şi în secolul al XVII-lea, în 1612, 1632 şi 1640.

Includerea în index atrăgea măsuri restrictive şi punitive împotriva cărţilor interzise şi a autorilor acestora. Cea mai faimoasă a fost arderea cărţilor. Aruncarea în foc a cărţilor eretice era o practică veche pe care o folosise deja împăratul Constantin împotriva scrierilor arienilor. În Evul Mediu, în 1248, clericii din Paris ard paisprezece baloturi de cărţi evreieşti. În secolul al XVI-lea, holocaustul cărţilor este adoptat de practic toate ţările europene : Spania, Italia, Franţa, Anglia etc. În Spania, spre exemplu, Torquemada organizează un rug la mănăstirea sa din Salamanca. În 1490, la Toledo, sunt aruncate în foc cărţi sfinte ale evreilor, iar în 1501, la Granada, cărţi ale arabilor. Din 1552, Inchiziţia dă dispoziţia ca lucrările eretice să fie incinerate public, în ceremonii oficiale precum cea din 1558 de la Valladolid. În Anglia, Henric al VIII-lea, excomunicat de Biserica din Roma, nu ezită să-i persecute la rândul său pe papistaşi, dar şi pe reformaţi, arzând traducerile în engleză ale Noului Testament.

Se pare că distrugerea prin foc era măsura cea mai radicală, dar şi cea mai expeditivă pe care inchizitorii şi ceilalţi funcţionari însărcinaţi cu controlul librarilor o găsiseră pentru a scăpa de munţii de cărţi ce se acumulau după fiecare inspecţie. Organele de cenzură nu erau pregătite să stocheze asemenea cantităţi de hârtie şi preferau să scape de ele în modul cel mai comod posibil. Totodată, combustia era un act simbolic, cu priză asupra imaginarului public. Pe frontispiciul *Index librorum prohibitorum* din 1711 este reprezentat un *autodafé*

făcut de Sfântul Petru și Sfântul Pavel. În ceruri, într-o deschidere în nori, înconjurat de îngeri, apare Sfântul Duh iradiind raze de lumină și de foc. Două dintre aceste raze coboară pe pământ asupra celor doi sfinți, se reflectă în piepturile lor și, de acolo, cad asupra unui rug pe care sunt incendiate paginile unor cărți. Coperta indexului din 1786 înfățișează mai mulți doctori ai Bisericii strânși într-o piață publică, precum filosofii într-o agora antică, împrejurul unui rug aprins. Cu gesturi măsurate, după lecturi și dezbateri, ei iau măsura, demonstrativ înțeleaptă, de a arunca în foc volumele condamnate. Simbolismul este limpede, combustia cărților este un holocaust inspirat de Spiritul lui Dumnezeu și dedicat lui Dumnezeu. Același ritual purificator și apotropaic era de altfel organizat nu doar de catolici împotriva lucrărilor eretice, ci și de reformați împotriva textelor emanate de Roma. În 1520, confruntat cu excomunicarea și cu condamnarea de ardere pe rug a scrierilor sale, Luther dă foc la rândul său, în piața publică, bulei papei Leon al X-lea.

Măsurile punitive luate împotriva autorilor, a tipografilor, a librarilor și a cititorilor acestor cărți erau foarte variate, în funcție de context. Ele mergeau de la simpla mustrare la confiscarea bunurilor, la interzicerea de a activa, la exil, la spânzurătoare, la strangulare și la ardere pe rug. Pentru a da un singur exemplu, în 1621, Jean Fontanier este condamnat fiindcă scrisese *Trésor inestimable*, carte

> plină de impietăți, blasfemii și injurii la adresa lui Dumnezeu, a Fecioarei Maria și a întregii creștinătăți.

Hotărârea Parlamentului prevedea mai multe dispoziții:

> *amende honorable en chemise et tête et pieds nus au devant de l'Eglise Notre-Dame, la corde au col et à genoux tenant en ses mains une torche ardente du poids de deux livres, [...] les biens acquis et confisqués au roi*

și, finalmente,

> *être brûlé vif à un poteau qui pour ce serait dressé en la place de Grève, son corps réduit en cendre avec le livre.*

Autorii de satire și de utopii stăteau și ei sub amenințarea de a fi antrenați în procese de erezie, de a fi excomunicați, de a fi cuprinși în indexuri, de a nu obține dreptul de publicare, de a-și vedea tirajele confiscate, de a suferi oprobriul public. Confruntați cu aceste restricții, utopiștii au dezvoltat tot felul de reacții de eschivă și de autocenzură: anonimatul (multe cărți erau imprimate fără numele autorului, astfel încât reconstituirea paternității a rămas în multe cazuri problematică până în zilele noastre), publicarea în edituri din străinătate (în țări unde fie cenzura era mai permisivă, fie puterea politică sau religioasă

era în conflict cu cea din ţara autorului), publicarea în edituri fictive sau măsluite, care pretindeau că îşi au sediul în alte ţări, crearea unui limbaj „codat", aluziv şi alegoric, destinat unei lecturi secunde, acoperite, refacerea şi rescrierea cărţilor (după, dar uneori chiar înainte de expurgarea de către cenzori a pasajelor problematice), *mea culpa* publice, atunci când autorul era prins etc.

În cazul utopiilor, cenzura religioasă viza în special temele care făceau posibil optimismul utopic, în contradicţie cu doctrina creştină, şi anume : natura virgină şi necoruptă, inocenţa preadamică, bunul sălbatic, comunitatea bunurilor, capacitatea omului de a controla societatea şi destinul, libertatea sexuală, raţiunea dominantă şi suficientă etc. Toate aceste concepte, care garantau posibilitatea unei restaurări a omului fără ajutorul lui Dumnezeu, au fost supuse criticilor de inspiraţie ortodoxă centrate pe idei cum ar fi *păcatul originar*, natura umană decăzută şi *mântuirea prin Christos*. Interiorizate şi asumate de autori mai mult sau mai puţin dedicaţi Bisericii, aceste critici au început să acţioneze ca un sistem mental prohibitiv, care a sfârşit prin a răsturna genul utopiei în antiutopie. În secolul al XVII-lea, nu cenzura directă – exercitată de autorităţile eclezіastice – este cea care a ruinat imaginarul utopic, ci autocenzura unei categorii de autori care au aderat, împotriva valorilor Umanismului, la valorile creştinismului redescoperit de Contrareformă, Reformă, Puritanism etc. Acest proces se înscrie în marele curent ideologic ce a dominat Europa după Conciliul din Trento, în timpul războaielor religioase. Contrautopiile unor Joseph Hall, Jonathan Swift, Guyot Desfontaines, Zaccaria Seriman şi alţii, care succedă utopiilor lui Morus, Campanella sau Bacon, se înscriu într-o artă şi o literatură purtând o puternică marcă creştină, artă pe care un Émile Mâle şi un Werner Weinsbach o definesc drept Barocul european.

Cenzura raţionalistă

Al doilea atac împotriva imaginarului utopic a venit, începând cu secolul al XVII-lea, din partea gândirii raţionaliste. Aparent, s-ar spune că avem de-a face cu o contradicţie în termeni, deoarece construcţiile utopice se subordonează în general mentalităţii umaniste dominate de raţiune. Cetăţile din utopii sunt cel mai adesea construite şi organizate într-un stil matematic şi geometric, ce dă seama de o dorinţă de ordine şi de arhitectură specifică pentru o predispoziţie apăsat intelectualistă. La o privire mai atentă însă, vedem că punerea în scenă a urbanismului metodic al cetăţii ideale a implicat cel mai adesea recursul la dispozitive ficţionale şi narative provenind din

alte surse decât regimul abstract și geometric al ideației pure. Începând chiar cu Thomas Morus, dacă descrierea Utopiei se supune rigorilor unei fantezii logocentrice, care dă naștere unui întreg gen literar și filosofic, nevoia de a situa acest loc pe mapamond și expediția necesară pentru a ajunge la el apelează la schemele unui alt gen literar, cu o lungă tradiție – călătoria extraordinară. Imaginarul raționalist al Utopiei s-a grefat, încă de la început, pe „gândirea vrăjită" a Evului Mediu. Relatările unor călătorii în Asia spre Indiile fabuloase, precum și în Lumea Nouă ofereau povestirilor utopice un bogat material fantasmatic, alcătuit din expediții periculoase, obstacole și locuri ciudate, o floră luxuriantă și animale terifiante, rase umane monstruoase, bogății și artefacte magice care conferă puteri supraumane și chiar nemurirea.

Or, începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, cultura Renașterii a fost supusă la ceea ce Ioan Petru Culianu numește „marea cenzură a imaginarului". După cenzura religioasă pusă la lucru de sistemul monarhico-clerical în urma Conciliului din Trento, în secolul al XVII-lea, este rândul raționalismului clasic să distrugă „iluziile" și „erorile" gândirii magice. Plecând de la filosofia platoniciană și hermetică, filosofii Renașterii ridicaseră imaginația la o poziție de prim rang. Fantezia era concepută ca puterea de a proiecta și de a materializa imaginile interioare ale sufletului (nașterile monstruoase, spre exemplu, erau atribuite unei *vis imaginativa* prost întrebuințată de către mamă). Magul era descris ca având puterea de a-și concretiza voința în figuri supranaturale și de a intra în acest fel în relație cu lumea spiritelor și a geniilor care controlează elementele și natura. Fantasmele erau socotite consubstanțiale cu *anima mundi* universal, adică cu principiul care asigură coerența lumii și legăturile magice dintre părțile marelui organism cosmic.

Cu Descartes, importanța fanteziei în antropologie și psihologie intră într-un declin dramatic. Într-un mic tratat ce a rămas nepublicat în timpul vieții autorului, dar a circulat totuși în copii manuscrise – *Regulae utiles et clares ad ingenii directionem in veritatis inquisitione* –, Descartes distinge într-o manieră peremptorie între imaginație și intelect. Mai exact, el susține că *ingenium*, capacitatea cognitivă a omului, se manifestă sub patru forme sau patru funcții: percepția, memoria, imaginația și intelectul. Pe fondul concepției sale dualiste, care separă spiritul și materia, Descartes susține că intelectul pur formulează ideile abstracte și nonfigurative ale substanței spirituale, în timp ce imaginația se aplică substanțelor corporale distincte și vizibile. Mai mult, fantezia ar fi ea însăși un „corp real, adevărat, întins și figurativ". Funcția cognitivă dominantă, singura care permite accesul la adevăr, este intelectul, chiar dacă, pe lângă activitatea acestuia, Descartes nu neagă și aportul vizual pe care imaginația îl

poate aduce unei cunoaşteri complete. Ceea ce poate să facă fantezia este să completeze ideile despre „naturile simple" ale substanţei spirituale cu exemple de specii particulare ale substanţei corporale[2].

Armonia şi cooperarea dintre intelect şi imaginaţie, pe care Descartes continua totuşi să le creadă posibile, au fost contestate de Spinoza. În micul său tratat propedeutic, publicat şi el doar postum – *Tractatus de intellectus emendatione et de via qua optime in veram rerum cognitione digitur* –, Spinoza, spre deosebire de Descartes, exclude imaginaţia din „metoda" cognitivă. Pentru a reflecta în mod adecvat şi veridic „elementele prime" ale naturii, filosoful trebuie să elaboreze o metodă capabilă să izoleze „ideile clare şi distincte" de „ideile false şi confuze". Ideile corecte reprezintă lucrurile foarte simple sau lucrurile care au fost descompuse de gândire în elemente simple; ficţiunile, în schimb, corespund lucrurilor confuze, pe care gândirea nu le-a putut sesiza în părţile lor componente. Deşi invocă adecvarea dintre ideea intelectuală şi realitatea exterioară, Spinoza nu optează pentru o soluţie empiristă – în descendenţa lui Bacon –, ci pentru o soluţie raţionalistă, de tip cartezian. Mai exact, după el, criteriul de validitate capabil să diferenţieze ideile adevărate de ideile false trebuie căutat exclusiv în intelect:

> Forma raţionamentului corect trebuie căutată în raţiunea însăşi, fără a o raporta la alte lucruri şi fără a admite drept cauză un obiect exterior; ea trebuie să depindă exclusiv de forţa şi de natura intelectului[3].

Postulând o omologie între comportamentul „obiectiv" al ideii şi existenţa „reală" a obiectului acesteia[4], Spinoza impune categoriile *cogito*-ului drept criterii ale adevărului. În funcţie de relaţia dintre esenţa (natura) şi existenţa lucrurilor, obiectele cunoaşterii sunt fie imposibile (atunci când natura lor este în contradicţie cu existenţa lor), fie necesare (atunci când natura lor este în contradicţie cu inexistenţa lor), fie posibile (atunci când natura lor admite atât existenţa, cât şi inexistenţa lor)[5]. Obiectele necesare sunt ideile clare ale intelectului, reflectând lucrurile adevărate din natură; obiectele imposibile sunt ficţiuni construite de imaginaţie, care nu au o esenţă sau o existenţă reală; obiectele posibile sunt idei insuficient lămurite, generând cel mai adesea erori de interpretare, din cauză că atribuie unui lucru existent o esenţă incompatibilă cu acesta. Intelectul este singurul capabil să indice care sunt regulile conceperii obiectelor necesare, în timp ce imaginaţia este responsabilă de propagarea ficţiunilor şi a erorilor, cum ar fi ideile că

> arborii vorbesc, că oamenii se prefac într-o clipă în pietre, în izvoare, că în oglinzi apar năluci, că din nimic se naşte ceva, ba chiar că zeii se prefac în dobitoace şi în oameni şi alte nenumărate de felul acesta[6].

Mitologiile antice, religia creştină, superstiţiile populare, concepţiile animiste ale magiei culte, toate componentele imaginarului vrăjit al Renaşterii, sunt exilate de Spinoza în bloc în limburile irealităţii.

„Sufletul fantastic" (*fantasticon pneuma*) din filosofia neoplatonică devine responsabil de rătăcirile şi ereziile culturii Renaşterii. În epoca Raţiunii, imaginaţia devine factorul ce corupe intelectul şi provoacă nebunia. Este văzută ca o „boală a sufletului", ca un eşec în controlul pasiunilor, care duce la paralizia şi distrugerea facultăţilor superioare[7]. Dryden, în „Prefaţa" la *Notes and Observations on the Empress of Morocco*, afirmă că oamenii care se lasă pradă fanteziei nu sunt mai buni decât nebunii. Johnson crede că nebunia este prilejuită de „*too much indulgence of imagination*" („o prea mare îngăduinţă a imaginaţiei"). Walter Charleton, în *Treatise of the Different Wits of Men* (1669), ne previne că,

> cu cât ne lăsăm antrenaţi mai mult de focul Fanteziei, cu atât ne apropiem de Extravaganţă, care este un stadiu al Nebuniei.

Scriind *Treatise of Dreams and Visions, to which is added A Discourse of the Causes, Nature and Cure of Phrensie, Madness or Distraction* (1689), Thomas Tryon găseşte o afinitate sau o analogie între visuri şi nebunie prin aceea că, în ambele situaţii, sufletul este eliberat din lanţurile Simţurilor şi ale Raţiunii şi este posedat de „Imaginaţia incontrolabilă şi fără margini". John Brydall, într-un text din 1700 despre „coruperea minţilor", apelează la metafora platoniciană a caleştii sufletului pentru a arăta că, „atunci când raţiunea este […] lăsată de-o parte, Fantezia preia controlul şi, la fel cu Faeton, porneşte furioasă şi dezordonată". În sfârşit, combinând într-o *Predică* din 1718 discursul moral cu explicaţia raţionalistă, episcopul Andrew Snape declară că nebunia „*is due to the force of laboring Imagination*" („se datorează puterii imaginaţiei febrile")[8].

Pe aceste baze conceptuale, promotorii metodei carteziene au supus unei critici sceptice toţi *topoii* mitici pe care utopismul îi moştenea de la gândirea vrăjită a Evului Mediu. Cenzura religioasă a imaginarului exercitată de Biserică şi de Stat a fost astfel dublată şi continuată de o cenzură raţionalistă, impusă de paradigma noii ştiinţe pe cale de a se naşte. Ceea ce gândirea religioasă culpabiliza prin satanizare, gândirea raţionalistă lua în derâdere şi deprecia, într-un efort conjugat de a stârpi „idolii" care ocupau mintea „tribului" european. Robert Burton, spre exemplu, în *Anatomia melancoliei* din 1621, condamnă în bloc marea familie de călători fictivi, de la Pliniu şi Solinus la Marco Polo şi Jean Mandeville, catalogând-o drept o pleiadă de mincinoşi. Şi mai simptomatic este demersul lui Sir Thomas

Browne, care, în *Enquiries into vulgar and common errors* din 1641 (tradus în franceză în 1733 cu titlul *Opinions reçues comme vraies qui sont fausses et douteuses*), se străduiește să deconstruiască sistematic constelația de *mirabilia* a Evului Mediu[9].

Luând drept țintă a atacurilor ceea ce numește „pseudoștiința epidemică" (*Pseudodoxia epidemica*), Thomas Browne oferă un exemplu perfect pentru continuitatea și cooperarea dintre critica religioasă și critica raționalistă a tradiției miracolelor. Cartea sa este un comentariu asupra condițiilor de apariție a falselor păreri și asupra morfologiei și a taxonomiei erorilor curente, înscriindu-se în paradigma „noii științe" care, în secolul al XVII-lea, atacă fundamentele și metodologiile științelor tradiționale. Principiul director pe care Thomas Browne – la fel cu Descartes și Spinoza – îl utilizează pentru a certifica adevărul sau falsitatea opiniilor publice este raționalitatea, consistența logică. Această poziție are consecința curioasă (dar perfect explicabilă în contextul Europei posttridentine) de a regrupa într-o categorie unică adevărul rațional și dogma religioasă (Descartes moștenește în acest sens o lungă tradiție, de la Sfântul Toma la iezuiți), ca fiind opuse superstițiilor heterodoxe și fabulațiilor populare. Criteriul raționamentului silogistic (măsurând logica internă a discursului), comun filosofiei scolastice și noii științe carteziene, îi permite lui Thomas Browne să ia ca punct de plecare al analizei sale raționaliste o axiomă religioasă (la fel ca Descartes, de altfel), mai exact doctrina creștină asupra lui Dumnezeu, lui Satan și omului.

„Pseudoștiințele epidemice" sunt așadar explicate prin combinarea metafizicii creștine cu o psihologie raționalistă. Din punct de vedere religios, figura tutelară a erorilor este diavolul, marele înșelător, *trickster*-ul care parodiază și falsifică *logosul* lui Dumnezeu. Satan este originea și modelul tuturor rătăcirilor și alienărilor din lume, este „agentul invizibil", „promotorul tăinuit" al întunericului, opus luminii divine. El este principiul activ al coruperii și al deformării adevărului pe care Creatorul l-a așezat la baza universului. Este contramodelul ce conduce omenirea pe căile pierzaniei și ale aberațiilor. Printr-o interpretare subtilă, desprinsă din cazuistica scolastică, Thomas Browne vede în toate sistemele și practicile politeiste și păgâne antice, precum și în cele heterodoxe, deiste sau atee din vremea sa rezultatul unei mari mistificări prin care diavolul a „derutat" umanitatea.

Satan ar fi indus în eroare omenirea prin cinci manevre ideologice privind existența lui Dumnezeu și a diavolului[10]: i-a indus omului credința că Dumnezeu nu există, că

> adevărul natural al existenței lui Dumnezeu este o creație artificială a omului, că însuși Creatorul nu este decât o invenție a creaturii[11]

(ateismul); atunci când nu a reuşit să distrugă credinţa în Dumnezeu, a propagat ideea că nu există un singur Dumnezeu, ci mai mulţi (politeismul). Şi mai pervers încă, s-a străduit să-i facă pe oameni să creadă că el însuşi este Dumnezeu, că e capabil să resusciteze morţii, să facă oracole etc. (sectele gnostice). La polul opus, când nu s-a dat drept Dumnezeu, s-a prefăcut a fi inferior oamenilor şi că poate fi supus şi controlat prin vrăji (animismul magic, hermetismul). În sfârşit, suprema viclenie a fost de a-i face pe oameni să creadă că el nu există şi că deci răul este intrinsec naturii umane (nihilismul). Doctrinele ezoterice (alchimia, astrologia, vrăjitoria, magia etc.) ale Renaşterii, precum şi scepticismul progresiv al vârstei moderne ar fi aşadar, în subtila interpretare a lui Thomas Browne (pe care o vor relua ulterior şi alţi filosofi şi eseişti – a se vedea, spre exemplu, discursul pe care i-l ţine Faustul lui Paul Valéry lui Mefistofel), o abilă maşinaţiune de ocultare a sacrului, concepută de către diavol.

Pentru ca intrigile sale să aibă priză asupra imaginaţiei oamenilor, Satan a trebuit să corupă, de la bun început, natura umană. Această concluzie îl face pe Thomas Browne să postuleze că originea erorilor colective este „infirmitatea comună naturii umane”[12]. Autorul englez foloseşte tema păcatului originar din Cartea Facerii ca pe un mit etiologic, pentru a explica prezenţa falselor păreri în lume. După el, prima încălcare a adevărului a fost săvârşită de Adam şi Eva, care au fost alungaţi din Paradis în primul rând din cauza „transgresării legilor propriului raţionament”[13] şi abia în al doilea rând din cauza nesocotirii poruncilor lui Yahve. Greşeala de raţionament a lui Adam a constat în faptul de a fi crezut, aşa cum îi promisese şarpele, că, mâncând din arborele cunoaşterii, va atinge condiţia lui Dumnezeu.

> El a înţeles greşit natura lui Dumnezeu şi şi-a format o falsă opinie despre sine însuşi; din cauza aceasta, urmărind în mod inutil nişte scopuri nu doar insolente, ci şi imposibile, el s-a înşelat pe sine însuşi[14].

Păcatul originar este văzut ca o încălcare arhetipală a legilor raţiunii cu care Dumnezeu, singura fiinţă infailibilă care nu se poate niciodată înşela, şi-a înzestrat creatura. Într-o lectură alegorică a Bibliei, eseistul se întreabă chiar dacă nu putem interpreta

> ispitirea bărbatului de către femeie ca seducţia părţilor raţionale superioare de către facultăţile feminine inferioare[15].

Evident, omologia dintre poziţia religioasă şi poziţia raţionalistă este făcută posibilă prin asimilarea de către Thomas Browne a lui Dumnezeu şi a lui Satan cu principiile metafizice ale Adevărului şi Falsului. După ce împrumută de la teologie fundamentele ontologice pentru teoria sa asupra falselor păreri, Sir Thomas se poate apleca

asupra funcționării psihologice a acestor principii. În termenii unei antropologii de inspirație în egală măsură creștină și carteziană, care face front comun împotriva antropologiei neoplatonice a Renașterii, eseistul englez distinge două facultăți ale sufletului: rațiunea și simțurile. Inspirată de „luminile divine", rațiunea beneficiază de garanția de veracitate oferită de natura însăși a lui Dumnezeu. Păcatul lui Adam a provocat, odată cu întoarcerea omului de la Dumnezeu către diavol, o cădere de la nivelul rațiunii la nivelul simțurilor. Definită ca „o falsă judecată asupra lucrurilor sau ca o acceptare a falsului"[16], eroarea este înțeleasă ca o eclipsă sau o întunecare a intelectului. În această *interpretatio* carteziană a mitologiei biblice, natura căzută a omului adamic este explicată ca fiind luată în posesie de către pofte, adică de acea

> parte irațională și bestială din suflet care, subordonându-și facultatea suverană, întrerupe activitățile ei nobile.

Viciile nu îl afectează pe om decât în măsura în care acesta „renunță la rațiune și consimte la aberațiile lor[17]. Continuând această reinterpretare raționalistă a moralei creștine, Thomas Browne arată că Buna-Vestire adusă de Christos trebuie înțeleasă ca o întoarcere a spiritualului, ca o reorientare a speranțelor vulgare de fericire legate de plăcerea simțurilor și a lucrurilor sensibile spre lucrurile supranaturale, spre fericirea intelectuală în și prin Dumnezeu[18].

Omologarea rațiunii și a adevărului cu teologia creștină îi permite lui Thomas Browne să distribuie simțurile (apetiturile) și erorile sistemelor eretice. Din această perspectivă combinată – creștină și raționalistă –, el acuză toate tradițiile și formele de gândire alternativă, cum sunt mitologiile antice, imaginarul miraculos al Evului Mediu și doctrinele oculte, magice ale Renașterii. Gânditorul englez îi regrupează în categoria „inventatorilor subtili" care înșală masele de oameni pe sacerdoții și preoții cultelor antice, pe profeții falselor religii și erezii, pe medici (desigur, pe cei din tradiția medicinei spagirice a lui Paracelsus), pe saltimbanci și șarlatani, pe astrologi și cabaliști, pe ghicitorii în cărți, pe jongleri, pe geomanți, dar și pe oamenii de stat și pe politicieni. Toți acești reprezentanți ai unei alte paradigme cognitive – cea a gândirii simbolice și analogice – sunt condamnați ca fiind niște impostori care propagă în opinia publică (fie în mod deliberat, fie convinși ei înșiși de ceea ce fac) erorile *pseudoștiinței epidemice*.

Pe bazele acestei antropologii și sociologii care postulează natura intelectivă căzută a omului, Thomas Browne continuă să caute originea falselor opinii în „dispozițiile greșite" ale oamenilor. El inventariază patru tipologii ale erorii. Prima este falsa aprehensiune, echivocul sau amfibologia, care presupune o confuzie între planurile realității

și/sau ale limbajului. Un exemplu pentru prima specie ar fi centaurii, figuri care au luat naștere din impresia pe care grecii sau amerindienii au avut-o la vederea primilor călăreți ; cea de-a doua specie poate fi exemplificată prin toate lecturile literale ale metaforelor și confuziile născute de aici. A doua tipologie este cea a falsei deducții, care, deși pleacă de la lucruri sau cuvinte corecte, face deducții eronate pe seama a ceea ce logica aristotelică numește *petitio principii*, cum sunt *a dicto secundum quid ad dictum simpliciter*, *a non causa pro causa* și *fallacia consequentia*. Cea de-a treia este credulitatea oamenilor, respectiv consimțământul dat cu ușurință ideilor acceptate de ceilalți. A patra este indolența (*supinity*) sau indiferența la cerința de a verifica ideile primite, mai ales pe cele îndoielnice sau problematice. În sfârșit, cea de-a cincea este adeziunea la tradiție, respectul necondiționat al autorităților, „așezarea convingerilor noastre pe dictatele Antichității".

În cadrul acestei critici a criteriului de autoritate, Thomas Browne întocmește o adevărată listă neagră a autorilor tradiționali care poluează, cu scrierile lor, opinia publică. Deși nu aveau aceleași consecințe sociale precum indexurile Inchiziției, asemenea liste, de factură raționalistă, au avut în schimb o eficacitate intelectuală și culturală la fel de redutabilă. Impunerea unei noi paradigme cognitive – cea a „noii științe" – a atras ruina masivă a principiilor constructive din mentalitatea tradițională. Un mare număr dintre autorii renegați de Thomas Browne sunt membrii cei mai importanți ai tradiției care a susținut „gândirea vrăjită" a Evului Mediu și genul călătoriilor extraordinare. Între aceștia, se numără istoricii și geografii antici (Herodot, Ctesias din Cnidos, Pliniu, Claudius Aelianus și Solinus), autorii de lapidare, de bestiarii, de fiziologuri și de alte tratate asupra fenomenelor, plantelor și animalelor miraculoase, enciclopediștii creștini (Sfântul Vasile, Ambrozie, Isidor din Sevilla, Albertus Magnus, Vincent de Beauvais), autorii de povestiri fabuloase despre călătorii în Orient (cum ar fi Jean Mandeville), filosofii-magi și doctorii hermetici ai Renașterii (precum Cardan, Pedimontanus, Antonius Mizaldus sau Batista della Porta).

Fără să se angajeze în refutarea minuțioasă a fiecărui mitem și simbol constitutiv al imaginarului fabulos, Thomas Browne atacă însești fundamentele mapamondurilor vrăjite. Foarte exact, el critică presupozițiile celor două tipuri de hărți care au circulat în Evul Mediu : hărțile *Terrarum Orbiculus* (T-O) și hărțile macrobiene (sau zodiacale). Hărțile T-O imaginau lumea ca un disc, înconjurat de fluviul Okeanos. Lumea cunoscută (*oecumena*) ocupa întregul mapamond, fără să lase loc pentru nici un alt continent. Hărțile zodiacale reprezentau lumea ca pe o sferă, împărțită pe axa nord-sud în cinci zone : Rece – Temperată – Toridă – Temperată – Rece. Pe hărțile zodiacale,

oecumena ocupa zona temperată din emisfera nordică ; în zona temperată din emisfera sudică, unii geografi de formaţie neopitagoreică plasau un continent simetric – Antipozii –, în timp ce alţii, inspiraţi de Biblie, negau posibilitatea existenţei unor pământuri „cu capul în jos". Mai mult, susţineau ei, chiar dacă acest continent antipodal ar exista, călătoria până la el era imposibilă din cauza căldurii insuportabile din zona toridă.

Or, descoperirile Renaşterii deconstruiseră aceste modele geografice. Thomas Browne utilizează noile reprezentări cartografice pentru a demonstra distanţa dintre adevărul obiectiv şi construcţiile ficţionale. El reia argumentele împotriva zonei toride sau împotriva antipozilor ca pe nişte exemple de erori comune îndelung retransmise de tradiţie. „Venerabilii Părinţi ai Bisericii" care se pronunţau asupra cosmografiei sunt nişte „oameni în afara profesiunii lor", iar teoriile lor ştiinţifice au o valabilitate scăzută sau nulă. Totuşi, autoritatea lor religioasă a garantat acceptul şi transmiterea teoriilor false pe care le propagau, cum erau cele privind forma plată a Pământului (Lactanţiu), inexistenţa antipozilor (Augustin) sau imposibilitatea de a trăi în zona toridă, teorii infirmate de explorarea Lumii Noi[19]. Introducerea unor noi criterii de certificare a adevărului – validarea raţională şi confirmarea empirică – îi permite lui Thomas Browne să scufunde tot continentul imaginarului geografic al Evului Mediu.

Scepticismul raţional a avut un efect şi mai devastator asupra mentalităţii utopice decât critica religioasă. În timp ce ideologia creştină nu îşi propunea decât să restabilească adevărul dogmatic – şi anume să reînchidă porţile Paradisului terestru, deschis ilicit de questele Renaşterii –, viziunea raţională este sceptică chiar în ceea ce priveşte posibilitatea de existenţă a unui Eden, fie religios, fie utopic sau fabulos. Însuşi Thomas Morus se simţise deja obligat să conoteze *topos*-ul ideal cu particula privativă *ou*. El exprima prin aceasta îndoiala că oraşul perfect ar fi vreodată realizabil. În secolul al XVII-lea, odată cu dezvoltarea metodelor raţionaliste de gândire, virusul nihilist provoacă o sciziune dramatică în genul utopiei. Curentul utopiştilor se împarte în două mari braţe : în timp ce o parte dintre ei continuă să facă planurile unor regate ideale, o altă parte începe să distrugă aceste idealuri, imaginând cetăţi negative, împărăţii cu susul în jos, continente infernale. Pentru aceşti autori „dezvrăjiţi", natura şi raţiunea umană nu reuşesc să instaureze societăţi angelice, ci mai degrabă cetăţi totalitare. Refuzul sau incapacitatea lor de a crede în competenţele omului de a construi o grădină divină pe pământ a provocat eşecul utopiei (cel puţin pe un segment al evoluţiei acesteia) şi apariţia antiutopiei, adică a utopiei ratate.

Cenzura empiristă

Cel de-al treilea atac la adresa mentalității utopice a venit din partea gândirii pragmatice, hrănită de principiile empirismului englez. Spre deosebire de tradiția carteziană, Francis Bacon, David Hume sau Thomas Hobbes au înlocuit, în calitate de criteriu al adevărului, coerența rațională cu mărturia simțurilor. Or, apelul la confirmarea prin experiență s-a dovedit fatal pentru *mirabilia* din tradiția vrăjită. În *Novum Organon*, spre exemplu, Francis Bacon le propune reprezentanților noii științe să alcătuiască

> o colecție sau o istorie aparte despre toți monștrii și nașterile sau facerile minunate și, într-un cuvânt, despre orice lucru nou, rar și extraordinar din natură[20].

Această panoramă ar fi utilă pentru a distinge obiectele reale de obiectele iluzorii, adică de ceea ce Bacon numește „idoli" (*idola tribus*, *idola specus*, *idola fori*, *idola theatri*). Autorii de povestiri asupra fenomenelor religioase, ale magiei naturale sau alchimice sunt conduși de o aplecare necontrolată către fals și fabulație.

Un secol mai târziu, în *Two Dissertations Concerning Sense, and the Imagination. With an Essay on Consciousness* (1728), Zachary Mayne reia ideea că

> Imaginația este aproape întotdeauna, într-o măsură mai mare sau mai mică, periculoasă și dăunătoare pentru Înțelegere.

Dacă Intelectul nu este permanent în gardă și nu triază ideile pe care i le oferă Imaginația, el riscă să certifice aceste fantezii ca fiind adevărate și pertinente, deși ele nu sunt decât într-o relație minimă sau inexistentă cu materia gândurilor și meditațiilor sale[21].

Folosind rațiunea drept criteriu de certificare științifică, raționaliști precum Descartes, Spinoza sau Thomas Browne puteau să așeze noua știință și religia de aceeași parte a baricadei în confruntarea cu gândirea magică. Odată cu introducerea criteriului verificării empirice, religia cade într-un domeniu diferit de cel al științei. În *Tratatul asupra intelectului uman*, David Hume reia un argument invocat de doctorul Tillotson pentru a demonstra că evidența pe care o avem asupra adevărului religiei creștine, furnizată de mărturiile apostolilor, este mai puțin directă și imediată decât mărturia contrară furnizată de experiența empirică. A-ți da consimțământul pentru o doctrină cum este cea a prezenței reale a corpului lui Iisus Christos în euharistie, împotriva evidenței simțurilor, încalcă pur și simplu regulile raționamentului corect. David Hume se felicită că a conceput

> un asemenea argument care, dacă este corect, va fi pentru înțelept și învățat o stavilă eternă în fața tuturor speciilor de amăgiri superstițioase,

împotriva tuturor relatărilor despre minuni și miracole[22].

Argumentul nu se dorește a fi unul ateu, el nu combate însăși ideea de existență a lui Dumnezeu și nu atacă fundamentele creștinismului. Ceea ce face în schimb este să distrugă cuplul metodologic dintre teologie și rațiune și să distribuie știința rațiunii, iar religia credinței. A supune „sfânta religie creștină" la criteriile intelectului, „probă pe care ea nu este făcută câtuși de puțin să o suporte", ar fi o metodă sigură de a o discredita[23]. Știința este domeniul fenomenelor uniforme și repetabile, în timp ce religia este domeniul miracolelor, pe care Hume le definește ca fiind

> o încălcare a unei legi a naturii printr-un act determinat al voinței Divinității sau prin intervenția vreunui agent nevăzut[24].

Cu toate că reușește să securizeze în felul acesta teritoriul religiei, Hume nu este dispus să-i cedeze și tradițiile fabuloase ale Antichității și ale Evului Mediu. Pe acestea le adună într-o clasă aparte, alcătuită din

> relatările miraculoase de călătorie, descrierile unor monștri ai mării și ai pământului, relatările despre aventuri minunate, oameni ciudați și moravuri stranii.

Faptul că aceste fabule au totuși un mare credit în opinia publică, în ciuda regulii uniformității fenomenelor naturii, se datorează aplecării umane spre „surpriză și uimire", care produc o „emoție plăcută"[25].

Thomas Hobbes pleacă și el de la definiția miracolului ca fiind

> o lucrare a lui Dumnezeu pentru a le arăta aleșilor săi că le-a trimis spre mântuire un Ministru extraordinar[26].

Dar, deși acceptă prezența sacrului în istorie, Hobbes critică mult mai numeroasele false minuni îndeplinite de șarlatani pentru a înșela masele. Aceste mistificări sunt posibile din cauza ignoranței și a aplecării spre greșeală ce se regăsește la toți oamenii, cu precădere la cei fără cunoștințe despre legile și cauzele naturale. Pentru a explica rătăcirile opiniei publice, Hobbes construiește o psihologie cu trei etaje, cuprinzând simțurile, imaginația și rațiunea. Plecând de la axioma empiristă conform căreia nu există construcții mentale care să nu fi trecut mai întâi prin simțuri, el definește imaginația ca fiind o „senzație degradată", o reminiscență încețoșată a unei imagini oferite de percepție. În funcție de starea individului care fantazează, există mai multe forme de imaginație : imaginația în stare de veghe

(ficţiunile, reveriile), imaginaţia în timpul somnului (visele) şi imaginaţia care nu distinge starea de veghe de cea de somn (apariţiile şi viziunile). Apariţiile sunt vise pe care individul crede că le-a văzut în stare de veghe. Ele sunt nişte accidente datorate unor circumstanţe şi emoţii puternice, care tulbură facultatea discriminatorie a psihicului[27].

Or, după Hobbes, tocmai din această ignoranţă sau incapacitate de a distinge între simţuri şi fantezii, pe de o parte, şi între ficţiuni şi vise, de cealaltă, s-ar fi născut religia popoarelor din trecut (care adorau satirii, faunii, nimfele) şi ale oamenilor din prezent (care continuă să creadă în zâne, fantome şi spiriduşi). Alături de religiile politeiste, este vizată şi vrăjitoria, nu fiindcă ar presupune comerţul cu diavolul, ci fiindcă perpetuează o confuzie pernicioasă. Deşi atitudinea faţă de vrăjitoare şi magicieni s-a schimbat (filosoful nu mai vede în ei nişte apostaţi, ci nişte şarlatani sau nişte naivi), este uşor de sesizat că cenzura raţionalist-empiristă a preluat ştafeta de la cenzura religioasă. Inamicul – diavolul însuşi – nu mai este, din perspectiva noii ştiinţe, o creatură reală, cu o realitate exterioară, care îi ispiteşte şi îi corupe pe oameni, ci este falsa judecată, coruperea facultăţii de a distinge între realitate şi fantezie. Lumea contemporană este, pentru Hobbes, un Regat al Tenebrelor din cauza falşilor profeţi care au transformat fanteziile poeţilor păgâni în demonologie. Filosoful îi critică de fapt pe teologi, care au propagat

> o doctrină fabuloasă asupra diavolilor, care nu sunt însă decât nişte idoli, nişte fantasme ale creierului, lipsiţi de o natură reală proprie[28].

De-a lungul secolelor XVI-XVIII, experienţa empirică, hrănită de explorările geografice, a demonstrat că Paradisul terestru sau utopia nu se regăsesc pe harta lumii. Evul Mediu aşeza Insulele Fericiţilor, Hesperidele, Mag Mell-ul şi Avalonul celtic, insulele Sfântului Brendan sau ale sfinţilor Enoh şi Ilie în Oceanul Atlantic. Descoperirea Americii a dus la resorbţia acestor toposuri paradisiace în spaţiul Lumii Noi. Cristofor Columb era convins, în timpul celei de-a treia călătorii, când a atins pentru prima oară America de Sud, că ajunsese în Paradisul terestru pe care hărţile T-O îl aşezau în extremitatea orientală a Asiei. Exploratorii şi conchistadorii care i-au urmat au proiectat asupra noii lumi tot felul de fantasme edenice, cum sunt Ţara Tinereţii, Ţara Făgăduinţei, Eldorado, cele Şapte cetăţi vrăjite din Cibola, Oraşul Cezarilor etc. Diverşi prelaţi şi călugări, ordine şi secte religioase (precum franciscanul Bartolomé de Las Casas în America Centrală, iezuiţii în Paraguay, grupurile de protestanţi radicali în America de Nord) au pus în practică proiecte de societăţi milenariste.

Cu toate acestea, pe măsură ce Lumea Nouă era tot mai bine cunoscută, locurile utopice au început să migreze (începând chiar cu

viziunea lui Thomas Morus) spre regiuni mai îndepărate – spre Pacific. În secolul al XVII-lea, continentul care adăpostește cel mai mare număr de cetăți și state ideale este ipotetica *Terra Australis Incognita*. Iar mai târziu, odată cu dispariția petelor albe de pe mapamonduri, centrele paradisiace se repliază pe insule necunoscute, misterioase, mișcătoare, plutitoare, scufundate (în operele unor autori precum Coyer, Morrely, Poe, Jules Verne, Melville), se afundă sub pământ (Holberg, Collin de Plancy, Jules Verne) sau sunt proiectate în spațiul astral, pe planete, comete și stele apropiate (F. Godwin, Cyrano de Bergerac, D. Defoe, Voltaire, Jules Verne, Wells etc.). Deși poate fi urmărit pe mapamonduri, acest proces de ocultare progresivă a mitului „locului ideal" se derulează pe însăși harta imaginarului european.

Tripla cenzură exercitată de teologia creștină, de raționalismul cartezian și de empirismul englez a sfârșit prin a ruina veridicitatea și credibilitatea obiectelor și figurilor gândirii magice. Alungate în câmpul subiectivității și al erorii, *mirabilia* Evului Mediu au suferit un fel de prăbușire ontologică. Corpusul de povestiri lăsat moștenire de tradiție a fost supus unei critici care l-a făcut să alunece din realitate în ficțiune. Autorii secolului al XVII-lea (epocă în egală măsură barocă și raționalistă, fie că e vorba de un Cervantes sau de un Richard Brome) au suferit o „dezamăgire" (*desengaño*), o „dezvrăjire" (*désenchantement*). Ei au devenit profund sceptici față de idealurile aventurilor cavalerești, ale călătoriilor fabuloase și ale altor queste supranaturale. Richard Brome, spre exemplu, în comedia *Antipozii*, tratează plăcerea călătoriilor drept o boală mentală, la fel cum Cervantes prezintă questa cavalerească aidoma unei nebunii. Toate aceste deplasări și metamorfoze depun mărturie pentru dificultatea interioară tot mai mare pe care omul european, odată ieșit din Renaștere, o întâmpină atunci când încearcă să atribuie o realitate ontologică fantasmelor paradisiace și utopice. Așadar, nu trebuie așteptat secolul XX pentru a vedea cum virusul scepticismului a atacat utopia și a transformat-o în antiutopie.

Note

1. Pentru informațiile istorice din acest capitol, a se vedea : *Censures. De la Bible aux Larmes d'Eros* (concepere și rea lizare de Martine Poulain, Françoise Serre, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1987), *Index of Prohibited Books* (în *Catholic Encyclopedia*, www.newadvent.org), Daniel Becourt, *Livres condamnés, livres interdits*, Cercle de la librairie, Paris, 1972), Anne Lyon Haight, *Banned Books* (R.R. Bowker, New York și Londra, 1978), Henry Kamen, *The Spanish Inquisition. An Historical*

Revision (Phoenix Press, Londra, 1997), G. Peignot, *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés* (A. Renouard, Paris, 1806).

2. R. Descartes, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, regulile XII şi XIV, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1964, pp. 50 *sqq*.
3. Baruch Spinoza, *Tratatul despre îndreptarea intelectului şi despre calea cea mai bună care duce la adevărata cunoaştere a lucrurilor*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979, p. 33 şi *passim*.
4. *Ibid.*, pp. 19-20.
5. *Ibid.*, p. 24.
6. *Ibid.*, p. 28.
7. A se vedea Michael V. DePorte, *Nightmares and Hobbyhorses. Swift, Sterne, and Augustan Ideas of Madness*, The Huntington Library, San Marino, 1974, p. 14.
8. Toate citatele sunt luate din Michael V. DePorte, *op. cit.*
9. *Pseudodoxia Epidemica*, în Sir Thomas Browne's *Works, Including his Life and Correspondence*, vol. II, editat de Simon Wilkin, F.L.S., William Pickering, Josiah Fletcher Norwich, Londra, 1835.
10. *Ibid.*, cap. X.
11. *Ibid.*, p. 248.
12. *Ibid.*, cap. I.
13. *Ibid.*, p. 185.
14. *Ibid.*, p. 187.
15. *Ibid*.
16. *Ibid.*, p. 193.
17. *Ibid.*, p. 195.
18. *Ibid.*, p. 194.
19. *Ibid.*, pp. 224, 227.
20. Francis Bacon, *Noul Organon*, traducere de N. Petrescu şi M. Florian, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1957, p. 155.
21. *Apud* Michael V. DePorte, *op. cit*.
22. David Hume, *Cercetare asupra intelectului omenesc*, secţiunea X („Despre minuni"), partea I, 86, traducere de Mircea Flonta, Adrian-Paul Iliescu şi Constanţa Niţă, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 177.
23. *Ibid.*, 100, p. 195.
24. *Ibid.*, 92, nota 4, p. 182.
25. *Ibid.*, partea a II-a, 93, p. 184.
26. Thomas Hobbes, *Leviathan*, ediţie cu o introducere de C.B. Macpherson, Penguin Books, Londra, 1985, p. 473.
27. *Ibid.*, partea I, cap. 2 „Of Imagination".
28. *Ibid.*, partea a IV-a, cap. 44 „Of the Kingdome of Darknesse", p. 629.

Capitolul 9

Thomas Mann. Ruptura faustică dintre suflet și spirit

Scriitor prolific şi proteic, Thomas Mann are aspiraţia şi vocaţia de a surprinde totul : epoca în care trăieşte, spiritul german, sufletul uman. Refuzând să ignore sau să unilateralizeze vreuna dintre laturile naturii umane, Thomas Mann îi adoptă simultan drept maeştri spirituali, într-un fel de conjuncţie imposibilă, atât pe Goethe, cât şi pe Nietzsche, primul ca exponent al unei concepţii neoclasice, luminoase, cel de-al doilea ca filosof al iraţionalului şi tenebrelor din noi. Graţie acestei vocaţii holiste, receptiv la lumea din jurul său asemenea unui oscilograf hipersensibil, scriitorul german este unul dintre diagnosticienii cei mai fideli a ceea ce filosofii culturii au numit „criza epocii moderne".

Omul modern, aşa cum îl vede Thomas Mann, moşteneşte şi radicalizează polarităţile secolelor anterioare, sfâşiate de înfruntarea dintre Iluminism şi Romantism, dintre pozitivism şi iraţionalism. În dorinţa de a nu pierde nici una dintre cele două laturi ale existenţei sale – cea lucidă şi cea fantasmatică –, el încearcă să menţină o totalitate paradoxală, în care însă componentele contrare nu se armonizează, ci se distrug reciproc. Criza structurală a modernităţii a fost tematizată de marii filosofi de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, în a căror atmosferă s-a format Thomas Mann. Schopenhauer distingea între cunoaşterea raţională (reprezentarea) şi voinţa de viaţă, Nietzsche între apolinic şi dionisiac, Bergson între intelect şi afect, Ludwig Klages între spirit şi suflet, Freud între conştiinţă şi inconştient. Omul modern este, după expresia lui Miguel de Unamuno, o fiinţă „agonică", un câmp de luptă pentru aceste tendinţe contrare.

Dizarmonia dintre suflet şi spirit face ca nici una dintre cele două laturi ale fiinţei umane să nu fie capabilă să aducă mântuirea. Dimpotrivă, aşa cum le concepe Thomas Mann, în spiritul filosofiilor iraţionaliste din prima jumătate a secolului XX, amândouă conduc la

catastrofă, omul modern stând nu sub semnele ființei și împlinirii, ci sub cele ale neantului și căderii. Supratema scrierilor lui Thomas Mann este echilibrul ratat, autodistructiv, dintre componenta apolinică și cea dionisiacă din natura umană. Calea rațiunii și a științei duce la dispariția absolutului, la moartea lui Dumnezeu, la mortificare și prăbușire în neființă.

> Ca atare, spune scriitorul în *Moartea la Veneția*[1], ne dezicem de cunoașterea dizolvantă, căci cunoașterea […] nu are nici demnitate, nici rigoare; ea este știutoare, înțelegătoare, iertătoare, lipsită de ținută și formă; nutrește simpatie față de abis, ea este abisul.

Demonstrația simbolică a eșecului căii raționale este făcută de Thomas Mann în *Muntele vrăjit*[2]. Romanul este o alegorie pentru maladia spiritului pur, disociat de pulsiunile inconștiente și devitalizat. Nu un templu (adică o poartă spre lumea celestă, spre ființa divină) se află în vârful acestui munte, ci un sanatoriu, o poartă spre neant.

Anabaza intelectivă se deschide spre nihilism.

> Drept urmare, continuă scriitorul, o repudiem cu hotărâre și, în consecință, năzuim numai spre frumusețe, adică spre simplitate, măreție și o nouă rigoare, spre o nouă ingenuitate și spre formă. Dar forma și candoarea […] duc spre beție și spre pofte, îl duc poate pe cel nobil spre o oribilă mișelie a simțurilor, care respinge ca pe o infamie frumoasa-i rigoare proprie, duc spre abis, duc și ele spre abis.

Calea simțurilor și a artei duce la rândul ei la distrugere, omul modern fiind prins într-o capcană fără ieșire. Simetric față de eșecul anabazei intelective, eșecul catabazei afective este urmărit simbolic de Thomas Mann în *Moartea la Veneția*. Nuvela este o alegorie pentru maladia sufletului căzut în mlaștinile inconștientului, în lagunele simțurilor.

Calea intelectului: *Muntele vrăjit*

Hans Castorp, tânăr inginer de vapoare, urcă pentru trei săptămâni la sanatoriul de la Davos-Platz, în Alpi, în Elveția, pentru a-l vizita pe vărul său Joachim Ziemssen, bolnav de tuberculoză. În timpul sejurului, lui Castorp i se descoperă o infecție pulmonară, ceea ce va duce la internarea sa. Protagonistul va rămâne în sanatoriu timp de șapte ani, până la izbucnirea primului război mondial. Ca toate celelalte romane ale lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit* are o epică redusă, dominantă fiind latura eseistică. Dintre temele vizate de scriitor, am să iau în discuție patru: omul fără însușiri, boala, muntele și vraja.

Omul fără însușiri. Hans Castorp se încadrează într-o tipologie ce i-a obsedat pe scriitorii din prima jumătate a secolului XX și care a

fost fixată prin romanul lui Robert Musil, *Omul fără însuşiri*. Lipsa însuşirilor desemnează nu mediocritatea, ci starea de latenţă a acestor personaje. Omul fără însuşiri este omul care nu s-a angajat pe nici o cale definitivă în viaţă, care nu şi-a ales un destin, deoarece nu se simte atras de nimic în mod providenţial. Hans Castorp nu s-a fixat în nici un rol social sau existenţial, rămânând disponibil pentru încercările care ar putea să-l solicite. În mod simbolic, el este disputat de două spaţii, marea (este inginer de vapoare) şi muntele (ajunge pacient la Davos). Omul fără însuşiri este omul care nu şi-a manifestat calităţile şi vocaţia, este un om în aşteptare. Ulrich Untel, protagonistul lui Robert Musil, se menţine deliberat într-o stare de virtualitate, deoarece nu-l mulţumeşte nimic din lucrurile obişnuite. Deşi ar putea cu relativă uşurinţă să-şi asume un rol social, el se păstrează într-o stare embrionară, pregătindu-se pentru o aventură metafizică. Aceasta va fi iubirea faraonică cu sora sa, Agatha. În mod similar, Thomas Mann spune despre Hans Castorp că este un „căutător al Graalului", ce aşteaptă în mod vag o întâmplare iniţiatică ce ar putea să-l ducă dincolo de limitele lumii cotidiene. Aceasta va fi chiar urcarea şi răstimpul petrecut pe „muntele vrăjit".

Ca om fără însuşiri, eroul lui Thomas Mann este o *tabula rasa*, o „pagină încă nescrisă" pe care doi „pedagogi" vor încerca să-şi înscrie mesajul. În lungile zile petrecute la sanatoriu, Hans face cunoştinţă cu două personaje ciudate, cu firi cu totul opuse – Giuseppe Settembrini şi Naphta. Cei doi şi-l vor disputa pe tânăr, fiecare dorind să-l formeze şi să-l modeleze după propriile concepţii culturale.

> Un tânăr înzestrat, susţine Settembrini, nu este deloc o pagină albă, ci, dimpotrivă, este o pagină pe care s-a şi scris cu cerneală deocamdată invizibilă, atât binele, cât şi răul, şi este rolul educatorului să scoată în relief binele, dar totodată să şteargă cu un reactiv potrivit răul care ar vrea să se afirme.

Această teorie a educaţiei prin activarea reminiscenţelor trimite nu atât la Platon, cât la Dante, care, la intrarea în Paradisul terestru, aşeza două izvoare, Lethe (menit a şterge amintirea păcatelor) şi Eunoe (menit a întări conştiinţa virtuţilor). Urcând pe „muntele vrăjit", Hans Castorp se află şi el la un punct de răscruce, unde mentorii săi se pregătesc să-i reconfigureze personalitatea.

Dozajul şi distribuţia diferită a influenţelor exercitate de cei doi pedagogi depind de profilul specific al fiecăruia. Thomas Mann îşi distribuie cele două personaje pe opoziţia goetheană între sud şi nord, între cultura apolinică a Greciei clasice şi cea dionisiacă a Germaniei romantice. Italianul Settembrini reprezintă tipul mediteranean, solar, luminos; el este u*manistul* prin excelenţă, de formaţie clasică,

iluministă. Valorile propovăduite de el sunt de natură antropocentrică : sănătatea, evoluţia, cunoaşterea, educaţia, raţiunea, cultura. De partea cealaltă, Naphta este un evreu creştinat, iezuit, ce reprezintă tipul nordic, selenar, tenebros ; el este *teologul*, aşa cum este perceput acest tip de către Thomas Mann. Valorile opuse de Naphta lui Settembrini sunt de natură teocentrică, cu menţiunea că viziunea sa teologică este contaminată la modul malign de nihilism, motiv pentru care credinţa sa are o coloratură iraţionalistă nietzscheană. Prin cei doi, Thomas Mann discută eseistic marile modele culturale ce îl dispută aproape maniheic pe omul modern – pozitivismul şi iraţionalismul.

Boala. Opoziţia dintre tipurile umanistului şi teologului este cel mai bine pusă în evidenţă de modul în care ei concep maladia. La Thomas Mann, boala este o parabolă a condiţiei de criză a omului modern ; de aici, numeroasele variaţiuni pe această temă : tuberculoza (*Muntele vrăjit*), holera (*Moartea la Veneţia*), sifilisul (*Doctor Faustus*[3]). Ca exponent al viziunii clasice, echilibrate, Settembrini pledează pentru sănătate, în care vede expresia evoluţiei şi împlinirii omului, boala în schimb apărându-i ca o deviere de la condiţia şi destinul uman. Combătând în spirit pozitivist reminiscenţele de gândire mitică ale lui Hans Castorp, care face aluzie la vechile superstiţii conform cărora cei bolnavi sunt însemnaţi de zei, Settembrini susţine că

> boala nu este deloc nobilă, nici demnă de respect, iar o asemenea concepţie este ea însăşi bolnăvicioasă, sau – în orice caz – nu poate duce decât la boală. Poate că voi reuşi mai sigur să vă trezesc oroarea, spunându-vă că boala este bătrână şi urâtă. Concepţia dumneavoastră îşi are originea în vremuri pline de superstiţii, când ideea de om era degenerată şi lipsită de orice demnitate ; în vremuri încărcate de groază, când armonia şi bucuria păreau suspecte şi diavoleşti, în timp ce infirmitatea echivala cu un privilegiu care-ţi deschidea împărăţia cerurilor. Dar raţiunea şi secolul luminii au risipit aceste umbre, ce apăsau sufletul omenirii.

Desigur, imaginea unui Ev Mediu întunecat invocată de Settembrini este ea însăşi un efect de perspectivă, fiind rezultatul deprecierii şi culpabilizării comportamentului religios de către mentalitatea iluministă.

Prin contrast, Naphta susţine că boala este un rău necesar, deoarece ea exprimă fidel condiţia decăzută a omului care a muşcat din mărul cunoaşterii. Boala, degradarea şi moartea sunt consecinţa păcatului adamic, prin care omenirea a pierdut viaţa eternă. Corpul bolnav reflectă starea reală a sufletului căzut. Boala este un *memento* : ea îi aduce aminte omului de condiţia sa păcătoasă, îndemnându-l la virtute, la regăsirea curăţeniei adamice, la mântuire. Sănătatea, în schimb, susţine Naphta, este o iluzie periculoasă, care îl face pe om să se încreadă în propriile forţe, să-şi divinizeze condiţia. Or, antropocentrismul

este o formă de manifestare a orgoliului luciferic, el fiind tocmai cauza crizei şi decăderii contemporane a umanităţii.

În viziunea lui Naphta, care dezbate în fond una dintre obsesiile scriitorului însuşi, boala apare ca un catalizator al adevărurilor esenţiale despre condiţia umană, al revelaţiei despre lumea de dincolo. Maladia este descrisă de personajul lui Thomas Mann ca un instrument de cunoaştere transcendentală, prin care omul îşi deschide spiritul spre sacru şi îşi redescoperă natura originară :

> Demnitatea omului, noblețea lui se datorau numai bolii. Pe scurt, este cu atât mai om cu cât este mai bolnav, iar geniul bolii este mai uman decât geniul sănătăţii.

Adaptând scenariul martiriului christic, Naphta dezvoltă o adevărată pledoarie pentru maladia asumată deliberat.

> Pentru a mântui natura umană, susţine el, Iisus a asumat condiţia noastră bolnavă, decăzută, s-a făcut om. Cel care aspiră la salvare trebuie să imite modelul christic, să poarte până la capăt crucea bolii şi a suferinţei.

Modelul pe care îl propovăduieşte Naphta este cel al unui Iov voluntar, care ar accepta bolile din altruism şi compasiune faţă de semenii săi :

> Au existat oameni care au acceptat, în mod conştient şi de bunăvoie, boala şi nebunia, ca să cucerească pentru omenire cunoştinţe ce aveau să devină sănătate după ce fuseseră cucerite prin demenţă, iar posesiunea şi folosinţa acestor cuceriri, obţinute printr-un sacrificiu eroic, nu mai depind de boală şi de demenţă. Aceasta este adevărata crucificare.

Thomas Mann dezvoltă aici una dintre temele nietzscheene care au bântuit gândirea modernă : Nietzsche vorbea despre un eroism al adevărului, care necesită sacrificarea sănătăţii, boala fiind indispensabilă pentru ca omul să aibă revelaţia unor adevăruri de neatins din limitele vieţii normale. Proiectul crucificării prin boală va fi împlinit în mod exemplar de Adrian Leverkühn, care va asuma sifilisul, într-o variantă modernă de martiriu christic, pentru a putea sonda, prin nebunia spirochetică, natura umană muritoare şi pentru a găsi o cale (artistică) de mântuire.

Muntele. În arhetipologia imaginarului, muntele este în general un simbol al conştiinţei şi al raţiunii. Prin ascensiunea pe munte, omul se verticalizează, urcă spre lumină şi înţelegere. Castelul construit pe un vârf de munte este un spaţiu al înţelepciunii şi al împlinirii. Modernitatea a dat acestui simbol un accent specific, subliniind ideea de puritate obţinută prin asceză intelectuală şi ieşire din existenţa cotidiană. Castelul suspendat pe un vârf de munte, deasupra tumultului

ce animă lumea de jos, simbolizează eul care se rupe de pulsiunile inconștiente, de simțuri și de fantasme și se izolează într-un univers propriu, de idei și noțiuni abstracte. Avem aici o altă mare temă ce i-a fascinat pe scriitorii primei jumătăți a secolului trecut, care vedeau în evazionismul intelectual al Vienei imperiale, în refuzul acesteia de a lua cunoștință de tendințele centripete din Europa începutului de veac, motivul izbucnirii catastrofale a primului război mondial. În marile romane moderne, alegoria cea mai pregnantă a spiritului pur este Castalia din *Jocul cu mărgele de sticlă* al lui Hermann Hesse, ținut ideal de unde casta religios-tehnocrată a „mai-marilor minții" guvernează lumea prin calculele matematice ale unui joc combinatoric.

Urcarea lui Hans Castorp la sanatoriul din Alpi desemnează prin urmare un proces simbolic de asceză intelectivă. Ca inginer, după cum observă Settembrini, el trebuie să aibă „un cap limpede și lucid", guvernat de principiul realității. Această izolare progresivă a personajului în lumea cifrelor și a cantităților abstracte își găsește un „corelativ obiectiv" în drumul prin zone tot mai aride străbătut de Castorp pentru a ajunge la Davos. El părăsește „zona copacilor înfrunziți" și a „păsărilor cântătoare", pătrunzând într-un ținut „al încetării totale, al despuierii". Urcarea la munte descrie simbolic un drum interior, prin care protagonistul lasă în urmă flora și fauna inconștientului, pentru a ținti spre piscurile înghețate ale rațiunii pure.

Sustras din vârtejul marii treceri, muntele este un spațiu eleat, imuabil. Timpul pare a curge mult mai încet la sanatoriu, locatarii acestuia pierd noțiunea duratei. „Te instalezi aici pentru vecie", este prevenit Castorp, care ajunge într-adevăr să-și prelungească șederea de la trei săptămâni la șapte ani. Hans își uită chiar vârsta, o ciudată amnezie ștergându-i conștiința devenirii:

> Iată însă că, deodată, Castorp nu-și mai aducea aminte! Nu mai știa ce vârstă are, cu toate sforțările nerăbdătoare și deznădăjduite ce le făcea ca să și-o amintească.

Ritmul încetinit trimite la paradoxurile temporale ale miturilor despre celălalt tărâm, timpul lent al bolnavilor sugerând eternitatea morții.

> Domnul meu, îl previne același Settembrini, aici nu cunoaștem o unitate de măsurat timpul care se numește săptămână, dacă-mi îngăduiți să vă dau această informație. Unitatea noastră cea mai mică este luna. Calculăm în stil mare – acesta este privilegiul umbrelor.

Într-adevăr, muntele lui Thomas Mann este o poartă spre lumea umbrelor. Avem de-a face cu o anamorfoză specific modernă a simbolului alpin. În mituri, muntele este un spațiu de trecere dinspre

lumea terestră spre lumea celestă, dinspre profan spre sacru. Odată însă cu moartea lui Dumnezeu, muntele nu se mai deschide către ființă, către zei, ci către transcendența goală a modernității. Cei care urcă la Davos-Platz nu se îndreaptă spre viața veșnică, ci spre agonie și moarte. Mesele copioase destinate bolnavilor de tuberculoză nu amintesc, așa cum are impresia pentru o clipă Hans Castorp, de ospățul promis eroilor în Walhalla, ci de cina morților. La sanatoriu nu se oficiază un banchet de imortalitate, ci unul funerar.

Întregul sanatoriu este echivalat alegoric Hadesului. Locatarii lui sunt niște cadavre vii, ce își așteaptă trecerea definitivă în neant. De-a lungul celor șapte ani petrecuți aici, Castorp va asista la un fel de dans macabru medieval, actorii acestui spectacol al vieții părăsind rând pe rând scena, printr-o serie de morți ce se succedă în ritm accelerat. Cei doi medici ai instituției, Behrens și Krokovski, sunt comparați de Settembrini cu judecătorii infernali din mitologia greacă, Minos și Radamante. Diagnosticul pus de ei echivalează cu o condamnare, la fel cum Minos indica, la Dante, prin numărul de învârtiri ale cozii, cercul în care urmează să fie aruncat fiecare dintre sufletele ajunse în Iad.

Prin gura clasicistului Settembrini, Thomas Mann îl compară în repetate rânduri pe Castorp cu „Ulise în împărăția umbrelor" sau cu Enea pornit pe „drumul ce duce către zidurile puternicei Dis". Trimiterile la Homer și Vergiliu fac din urcarea lui Hans pe munte o *catabasis eis antron*:

> Câtă îndrăzneală să cobori în străfundurile unde morții hălăduiesc în nimicnicia lor. (...) Suntem niște făpturi care ne-am prăbușit în adânc.

Protagonistul este contaminat, de altfel, de microbul neantului. În sens literal, doctorii îi descoperă, la radiografie, o pată pe plămâni, ceea ce va atrage internarea sa. În sens simbolic, el mărturisește că a crescut din copilărie în preajma morții, părinții săi stingându-se de timpuriu din viață. „Moartea îi înrâurea spiritul și forma", scrie Thomas Mann, văzând în predispoziția morbidă o metaforă pentru ariditatea afectivă a nordului germanic.

Vraja. Spiritul orientat către ființa divină ține spre înalt, efectuează o ascensiune simbolică; spiritul dominat de neant se îndreaptă spre abis, este atras într-o descindere infernală. Anabaza și catabaza sunt chimic îmbinate în imaginea „muntelui vrăjit", piscul senin al muntelui fiind totodată un adânc valpurgic. Oximoronul geografic urmărește dialectica inflație/posesie, descrisă de Jung în raporturile dintre conștiință și inconștient. Orice expansiune necontrolată a eului, arată psihologul elvețian, este însoțită de un proces complementar de creștere a umbrei. Cu cât eul pretinde că preia

controlul asupra unor zone tot mai extinse din psihic, cu atât el provoacă refularea a tot mai multe conținuturi inconștiente a căror autonomie nu o mai recunoaște. Or, conform legii enantiodromiei, adică a transformării oricărei tendințe psihice excesive în contrariul ei, inflația conștiinței sfârșește printr-o decompensare a umbrei, care izbucnește impetuos și ia în posesie individul. Reversul realizării orgolioase a eului este demonizarea acestuia.

Cum lumea din afară urmează mișcările lumii dinăuntru, între ele stabilindu-se o corespondență biunivocă, „muntele vrăjit" este simbolul perfect al *conștiinței posedate* a lui Hans Castorp. Tânărul inginer are impresia că

> ceva șchiopăta în lume, cât și în viață; că toate mergeau din ce în ce mai prost și că îl cuprindea o neliniște crescândă; ca și cum un demon ar fi pus mâna pe putere, un demon periculos și bufon, care juca de multă vreme un rol însemnat, dar care își proclamase de curând autoritatea fără rezerve, inspirând o teroare misterioasă și sugerând gânduri de fugă.

„Vraja" care se abate în egală măsură asupra lui Hans și a lumii din jurul lui are același rol ca și holera din *Moartea la Veneția*, este o manifestare a *miasmelor* inconștiente ce iau în posesie o umanitate excesiv de rațională.

Sanatoriul de la Davos-Platz începe să fie bântuit de forțe psihoide. Pacienții sunt cuprinși de o nebunie erotică, de impulsuri incontrolabile. Castorp se îndrăgostește vertiginos de Clavdia Chauchat, o rusoaică bolnavă și ea de tuberculoză, trăindu-și sentimentele ca pe o demonizare malignă. Iubirea e resimțită ca un factor patogen, ce îi provoacă protagonistului febră; extazul erotic se manifestă ca o criză de epilepsie. Locuitorii sanatoriului sunt invadați de o nebunie a simțurilor, ca și cum pulsiunile libidinale ar izbucni nestăvilit în urma cedării cenzurilor conștiente. Carnavalul organizat de Lăsata Secului devine o Noapte a Valpurgiei, Davos-Platz transformându-se într-un nou vârf Brocken din Munții Harz, loc renumit pentru sabaturile de vrăjitoare. Despre Behrens se spune că „Domnul Satan prezidează", doctorul fiind transpus în rolul marelui Țap Negru, diavolul ce conduce orgiile vrăjitorești. Clavdia îi apare lui Hans mascată în Lilith, așa cum Margareta îi apărea lui Faust la Sabat sub chipul Meduzei, semn că, atât la Thomas Mann, cât și la Goethe, emergența compulsivă a sentimentelor e resimțită ca o posesie demonică. Anamorfoza fantasmatică a iubitei într-un sucub sugerează presiunea culpabilizatoare pe care intelectualismul hipertrofiat al protagoniștilor o exercită asupra instinctelor erotice.

Pe măsură ce *vraja* se intensifică, fantasmele personajelor prind tot mai multă realitate. Dorințele și angoasele lor scapă de sub

control şi sunt ipostaziate în duhuri şi fantome. Procesul de clivaj şi proiecţie prin care se trece din psihologic în fantastic poate fi urmărit în modul în care evoluează şedinţele de psihanaliză ale doctorului Krokovski. Adept al lui Freud, „îmbrăcat în negru pentru a arăta că domeniul special al studiilor sale este noaptea", medicul investighează visurile şi complexele inconştiente ale pacienţilor din sanatoriu. Dar în curând analizele sale se transformă în şedinţe de spiritism. Folosind o tânără drept medium, el experimentează o serie de „proiectări biopsihice ale unor complexe subconştiente în realitatea obiectivă". Aceste „imagini de vis obiectivate", cum este duhul numit Holger, provoacă fenomene paranormale, de telechinezie, audiţie de voci, materializări. Sceptic o vreme, Hans Castorp este prins şi el în nebunia spiritistă atunci când, printr-un act de necromanţie în care este utilizată *Ruga lui Valentin* din *Faustul* lui Gounod, Krokovski reuşeşte să invoce sufletul lui Joachim Ziemssen, mort între timp.

Thomas Mann ironizează mania spiritistă din celebrele Societăţi întemeiate de doamna Blavaţki şi alţi mediumi ai epocii. Nu este mai puţin adevărat că el surprinde de fapt mecanismele psihologice ale posesiei colective. După cum arătam, destinele lui Hans Castorp şi al micii comunităţi de la Davos-Platz se doresc emblematice pentru evoluţia psihologiei colective a Europei începutului de secol XX. Pozitivismul, scientismul şi ateismul arogant al secolului al XIX-lea, sugerează scriitorul, au dus, prin mecanismul inflaţie-posesie, la trezirea forţelor infernale din inconştientul colectiv. Demonul care ia în stăpânire Europa este numit „Marea stupiditate", Jung demonstrând că posesia se manifestă prin fixaţii asupra unor mode, prin comportamente automate, prin fanatisme de toate soiurile, care fac imposibilă comunicarea lucidă.

Cu cât tensiunile acumulate au fost mai mari, cu atât izbucnirea lor este mai devastatoare. Spre finalul romanului, Marea Stupiditate se amplifică la Marea Irascibilitate. Mica umanitate de la Davos-Platz este cuprinsă de o agitaţie explozivă, semn că tendinţele divergente nu mai pot fi ţinute în frâu. Procesul de dezagregare psihică prin care trec personajele este simbolizat de duelul dintre Settembrini şi Naphta, cei doi pedagogi nemaireuşind să se menţină în planul înfruntării de idei. În mod semnificativ, în urma duelului ratat, Naphta se sinucide, ca simptom al autodistrugerii unei conştiinţe hiperinflate. După şapte ani, Hans Castorp părăseşte sanatoriul, dar nu pentru a regăsi sănătatea, ci pentru a se reintegra într-o lume cuprinsă de nebunia primului război mondial. Demonul irascibil a invadat întreaga lume, *Muntele vrăjit* fiind în fond o parabolă a Europei antebelice, schizoide, care a căzut pradă propriului inconştient încărcat.

Calea simțurilor: *Moartea la Veneția*

Un destin simbolic similar are și protagonistul din nuvela *Moartea la Veneția*. Prin Gustav Aschenbach, ca și prin alte personaje ale sale, precum Tonio Kröger (vezi analizele lui Ștefan Borbély asupra relației dintre artist și moarte în cazul acestui personaj în articolul *Laudatio mortis* din *Grădina magistrului Thomas*), Thomas Mann pune în discuție problematica artistului. În personaj, scriitorul își proiectează și își obiectivează propria condiție de scriitor, Thomas Mann atribuindu-i lui Aschenbach bruioanele și schițele operelor sale nefinalizate, rămase în stare de proiect.

Artistul. Thomas Mann distinge două tipuri de artă: arta ca Logos și arta ca Eros. Creația condusă de principiul Logosului este o creație rațională, lucidă, rece, este o „muncă grea și primejdioasă", ce necesită „exigență, încordare, voință, desăvârșire formală". Cu alte cuvinte, talentul este echivalat cu tehnica artizană. Creația condusă de principiul Erosului, în schimb, este pasionată, aprinsă, tumultuoasă. Mediul ei prielnic este reveria, delăsarea, primatul simțurilor. Talentul este identificat fanteziei spontane. Cele două forme de artă discutate de Thomas Mann prelucrează în fapt opoziția goetheană între Nord (arta romantică germană) și Sud (arta clasică greco-romană) și cea nietzscheană între apolinic și dionisiac, dar cuplajul celor două perechi conceptuale este făcut „invers". La Nietzsche, arta apolinică aparține Sudului mediteranean, iar cea dionisiacă Nordului germanic; în *Moartea la Veneția*, Nordul are însă o funcție apolinică, în timp ce Sudul va deveni un spațiu al izbucnirilor dionisiace. E vorba de aceeași sensibilitate la complementaritatea și reversibilitatea contrariilor care îi inspira lui Thomas Mann oximoronul „muntelui vrăjit" și al ascensiunii-descindere.

Creația oscilează între cei doi poli, între Nordul spiritului și Sudul sufletului. În funcție de predominanța unuia sau a altuia, artiștii înclină spre o artă apolinică sau spre una dionisiacă. Mai mult, în fiecare artist se îmbină două laturi, care se manifestă simultan sau se succedă după o dialectică psihică: o conștiinciozitate funcționărească, de-a dreptul prozaică, un travaliu permanent și disciplinat, pe de o parte, și, pe de altă parte, un complex de impulsuri întunecate și incandescente, haotice și incontrolabile. Fiecare artist stă pe un anumit echilibru între banal și excentric, între muncă lucidă și inspirație inconștientă.

Boala. Gustav Aschenbach întrupează tipul scriitorului nordic, dominat de rațiunea rece, de luciditatea teoretică, pentru care talentul se identifică măiestriei tehnice. Cum se întâmpla și în cazul lui Hans

Castorp, hipertrofia funcţiei conştiente determină, prin procesul de compensaţie numit de Jung enantiodromie, o potenţare corespunzătoare a inconştientului refulat, care tinde spre o explozie devastatoare. După modelul nietzschean, Thomas Mann imaginează geniul ca o fiinţă stând pe un nucleu maladiv. Sub suprafaţa apolinică mocneşte vulcanic o lavă dionisiacă, artistul fiind un alchimist, un distilator al „urâţeniei galbene, dezavantajată sub aspect senzorial, care izbuteşte să-şi preschimbe clocotul din piept într-o flacără pură". În cazul geniului, forţa spirituală de creaţie se află într-un raport invers proporţional cu sănătatea, cu forţa fizică de muncă. Arta genială e condiţionată de boală, artistul manifestând un eroism al slăbiciunii absolut necesar inspiraţiei, o

> elegantă stăpânire de sine, care ascunde ochilor lumii până în ultima clipă o subminare lăuntrică, decăderea biologică.

Frumuseţea provine din urâţenie, glosează Thomas Mann pe marginea unei teme moderne deschise de Baudelaire prin ale sale *Flori ale răului*. Sublimul artei ia naştere din mizeria existenţei cotidiene, creaţia fiind o formă de viaţă sublimată, arsă de focul lăuntric ca de o boală. Arta

> fericeşte mai profund şi consumă mai repede, duce cu timpul la răsfăţ, la un rafinament extrem, la o oboseală şi aţâţare a nervilor cum o viaţă plină de patimi şi desfătări excesive aproape că nu le poate produce.

Arta apare, în viziunea personajelor lui Thomas Mann, cum este ultimul vlăstar al casei Buddenbrook, drept un viciu sublim.

Veneţia. Oraşul dogilor simbolizează în nuvelă fascinaţia abisului, a bolii geniale, a degradării creatoare. Artistul nordic se va îndrepta hipnotizat spre acest oraş al Sudului dionisiac, unde va cunoaşte inspiraţia erotică şi moartea. Glasul de sirenă al adâncurilor se manifestă pentru Gustav Aschenbach sub chipul unui om străin, venit de departe, apărut pe neaşteptate în mohorâtul orăşel german unde locuieşte protagonistul. Apariţia îi trezeşte artistului o nelinişte hoinară, un imbold de a fugi, de a se uita şi de a se pierde pe sine. „Străinul" este o metaforă gnostică (utilizată şi de Camus) pentru o fiinţă venită dintr-o altă lume, paralelă cu a noastră. Aschenbach primeşte şi el un mesaj dintr-o „altă lume" (cea a propriului inconştient ademenitor, pe cale de a se revărsa), având pentru o clipă halucinaţia unei rătăciri într-un ţinut tropical luxuriant şi mlăştinos.

Protagonistul sucumbă chemării abisale, hotărându-se să întreprindă o călătorie în sudul mediteranean. În mod semnificativ, el va ajunge la Veneţia nu pe uscat, ci pe ape, venind de pe o altă insulă din Adriatica. Traversarea mării se corelează unei scufundări în lumea simţurilor şi a pulsiunilor iraţionale, unei slăbiri a tensiunii eului şi

a principiului realității. Tentația nefastă, dar inevitabilă pe care elementul dionisiac o exercită asupra celui apolinic este din nou descrisă de Thomas Mann pe schema coborârii în Infern. Sub figura simbolică a străinului se deslușește un alt chip emblematic, cel al lui Hermes, zeu al călătoriilor, dar și zeu al morților, ce conduce sufletele pe celălalt tărâm. Vasul vechi pe care călătorește Aschenbach, înnegrit de funingine, având cabine cu aspect de peșteră, este un vehicul psihopomp, mediator între regnuri. Căpitanul cu barbă de țap, mai mare peste pasageri (printre care un bătrân machiat în tânăr), exercită o fascinație morbidă asupra protagonistului, care îl percepe ca pe un Charon diavolesc conducând peste Acheron o barcă încărcată de „cadavre vii" (sau „suflete moarte"). La rândul ei, gondola ce îl duce pe Aschenbach din port în oraș este un „ciudat vehicul, negru, cum, dintre toate lucrurile, numai sicriele sunt".

Protagonistul pătrunde în Veneția ca într-o bolgie infernală, mirosul de putreziciune al lagunei trezindu-i sentimentul descompunerii chimice și al ruinei organice. Aerul greu, apăsător, adus de scirocco, îi provoacă o stare de febră și halucinație. Aschenbach are o percepție deformată, ca și cum i-ar fi fost puse pe ochi niște lentile letale,

> ca și cum lumea ar fi vădit o înclinație ușoară, dar de neîmpiedicat de a se schimonosi, căpătând aspecte ciudate și caricaturale.

Decrepitudinea Veneției, asupra căreia se abate o molimă tropicală, este un corelativ obiectiv pentru descompunerea interioară a personajului. În mod constant, Thomas Mann tratează simbolic crizele interioare ca niște maladii reale, ca și cum vibrionii holerei (*Moartea la Veneția*), bacilii tuberculozei (*Muntele vrăjit*) sau spirocheții sifilisului (*Doctor Faustus*) ar fi agenți ai chimiei psihice. Holera indiană ce îl surprinde pe Aschenbach în Veneția are aceeași funcție cu *miasma* antică, fluid malefic, trimis de către divinitățile terifiante ale nopții, ce invadează și distruge cetatea, ca pedeapsă pentru o crimă și o vinovăție colectivă nepurificată. Miasma slăbește principiul ordinii, al supra-eului, atât la nivelul societății, cât și la cel al individului, ea este o

> încurajare a impulsurilor obscure și antisociale, care se manifestau prin excese, lipsă de rușine și criminalitate crescândă.

Veneția contaminată de holeră în care eșuează Aschenbach este un simbol pentru psihicul tulburat al personajului, în care inflația rațională a sfârșit prin a provoca o erupție a miasmelor inconștientului. După cum arătam deja, Jung consideră că intelectul care se pretinde centru al întregii vieți psihice manifestă un orgoliu luciferic, fiind cel mai predispus fenomenelor de posesie de către conținuturile refulate. Aschenbach are impresia că atât

capul [cât] şi inima îi erau bete, iar paşii săi urmau poruncile demonului căruia îi place să calce în picioare raţiunea şi demnitatea oamenilor.

Daimonul în posesia căruia cade personajul este Dionysos, zeu al hieromaniei menadice. Aceasta este cea de-a treia posibilă amplificare mitologică a figurii străinului de la începutul nuvelei, Dionysos fiind imaginat şi el de către greci drept „zeul străin", venit de departe, din India, care pătrunde în Theba şi aruncă delirul orgiastic asupra celor care nu l-au acceptat ritualic, asupra celor care, asemenea lui Penteu, l-au respins în numele raţiunii. Holera este „unealta acestui zeu batjocoritor", ce i se arătase pentru o clipă lui Aschenbach sub înfăţişarea călătorului necunoscut. În Veneţia cuprinsă de molimă, eroul îşi trăieşte ultimele zile ca într-un „vis sabatic", nimic altceva decât un delir dionisiac distructiv.

Gustav Aschenbach resimte ceea ce Pierre Janet ar numi o „scădere a nivelului mental", o cădere a pragului cenzurilor, ce permite invazia în conştiinţă a conţinuturilor subliminale.

Sentimente de demult, încântătoare porniri timpurii ale inimii, ce se stinseseră datorită muncii aspre pe care o desfăşurase în viaţă, se reîntorceau acum transfigurate într-un mod ciudat.

Odată cu aceste aluviuni ale memoriei are loc emergenţa unei imagini arhetipale. Scriitorul venit din Nord este fascinat de figura unui băiat dintr-o familie poloneză ce locuia la acelaşi hotel, Tadzio, copil-adolescent cu aspect de efeb, blând şi gingaş, lasciv şi nevinovat. În spatele pornirii tandru-homosexuale a lui Aschenbach stă iradierea malefică a unui complex inconştient. Pasiunea socratică pentru tineri efebi este tot o formă a iubirii platoniciene, înţeleasă de autorul *Banchetului* ca o atracţie exercitată asupra sufletului de către esenţele transcendente, ce îndeamnă la părăsirea lumii fenomenale. Prin amplificare mitică, figura lui Tadzio lasă să se întrezărească chipul lui Eros,

zeu gingaş, venind din adâncurile mării şi ale cerului, smulgându-se şi urcând din imperiul elementelor.

Sub influenţa sa, sobrul scriitor simte tentaţia de a renunţa la arta apolinică, înţeleasă ca un travaliu lucid de artizan, în favoarea inspiraţiei erotic-dionisiace, a stării de *enthusiasmos* divin.

Ce arhetip inconştient proiectează Aschenbach asupra lui Tadzio ? Băiatul stă sub protecţia unei pleiade de femei, ce încearcă să-i interzică întâlnirea cu scriitorul german. El îi apare pentru prima oară lui Aschenbach ca ultimul membru al unei veritabile procesiuni, alcătuită din mamă, guvernantă şi surorile băiatului, aşezate în ordinea descrescătoare a vârstei. Acest şir poate fi citit ca simbol al regresiei mentale (*regressus ad uterum* !) pe care o trăieşte Aschenbach,

fiecare dintre figurile feminine reprezentând o cenzură ce împiedică apropierea de imaginea numinoasă a efebului-zeu. Surâsul băiatului evocă pentru Aschenbach surâsul lui Narcis reflectat în oglinda apei. Jung a arătat că oglinzile magice sunt un instrument de explorare a inconștientului, în ele putând fi consultate figurile autonome din propria interioritate. Or, în chipul lui Tadzio, Aschenbach privește în oglindire propria sa imagine – aceea de tânăr. Prin călătoria în sud, prin canalele venețiene, Gustav Aschenbach întreprinde în fapt o regresie prin meandrele inconștientului, spre *imago*-ul unui copil androgin. Acest arhetip este ceea ce Jung definește drept „copilul divin", simbol al sinelui, al centrului psihic. În analiza jungiană, eroii miturilor și ai basmelor, porniți într-o călătorie nocturnă pe tărâmul lumii celeilalte, pândiți de o serie de capcane și încercări, sunt angajați într-o regresie spre un centru mistic, simbol al uterului matern. Expediția lor, ce are de învins interdicțiile regresiei și ale incestului, precum și capcanele tenebrelor, are drept țintă descoperirea apei vieții veșnice, izvorul genuin al energiei psihice. Prin catabaza spre zeițele originare, eroul dorește să fie renăscut nemuritor, ca un copil divin, ca zeu.

Trebuie făcută însă distincția între călătoria inițiatică, coborârea în inconștient (întreprinsă în mod deliberat) și prăbușirea involuntară, luarea în posesie de către conținuturile inconștiente. *Bacantele* lui Euripide ne instruiesc despre această diferență între cei care se supun în mod ritualic zeului (și dobândesc, prin aceasta, comuniunea și apoteoza) și cei care, încrezători în propria rațiune, i se împotrivesc și cad pradă nebuniei. Aschenbach, ca atâtea alte figuri ale lui Thomas Mann, simptomatice pentru catastrofa mentalității moderne, s-a claustrat orgolios în construcțiile intelectului, colmatând canalele de comunicare cu figurile arhetipale. De aceea, emergența acestora este incontrolabilă și distructivă. Tadzio are chipul unui Narcis aducător de nenorocire, asemenea sirenelor care îl ademenesc pe Ulise. Machiindu-se, vopsindu-și părul, Aschenbach nu întinerește cu adevărat asemenea eroului ce ar fi găsit izvorul vieții, renăscând ca un copil divin, ci devine, asemenea bătrânului filfizon întâlnit pe vas, un cadavru viu. În Tadzio, sub semnul căruia protagonistul se stinge din viață, transpare figura unui psihagog marin, un Dionysos-Hermes care se răzbună pe omul care l-a ignorat atât timp, trăgându-l pe scriitorul sterilizat de rațiune în nebunie frenetică și, în cele din urmă, în moarte. Oraș amfibiu, Veneția este intuită empatetic de Thomas Mann ca o mlaștină infernală, în centrul căreia stă chipul angoasant al lui Iachos, zeul eleusinic al tenebrelor.

Pactul cu boala: *Doctor Faustus*

Thomas Mann îşi subintitulează ultima mare scriere *Viaţa compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten*, prevenindu-şi cititorii că romanul este conceput ca o biografie. În locul naraţiunii impersonale din romanele realiste, Thomas Mann introduce un narator-personaj menit să deruleze biografia protagonistului la câţiva ani după moartea acestuia. Acest narator, Serenus Zeitblom, intră, la fel cu Settembrini, în tipologia umanistului. El este o natură solară, raţională, echilibrată, o

> fire cu totul cumpătată, [...] sănătoasă, temperată, blândă, înclinată către armonie şi raţiune, un cărturar şi un *conjuratus* al „armiei latine", nu lipsit de raporturi cu artele frumoase [...], un fiu al muzelor, în înţelesul academic al cuvântului, care bucuros se consideră descendent al umaniştilor germani.

Serenus este prietenul devotat al lui Adrian Leverkühn, fiind distribuit de Thomas Mann în rolul lui *famulus*, al lui Wagner, discipolul doctorului Faust. Serenus este perfect opus prietenului său. Firea sa contrastantă joacă rolul de revelator fotografic, prin negativ (mai exact, prin pozitiv), a caracterului lui Adrian. Cei doi sunt opuşi conform dihotomiei simbolice serenitate/demonie, lumină/tenebre.

> Demonicul, mărturiseşte Serenus, a fost întotdeauna categoric străin firii mele, l-am eliminat instinctiv din concepţia mea despre lume, fără a simţi vreodată nici cea mai mică înclinare către relaţii necugetate cu forţele întunericului, nici trufia de a le provoca să urce la mine.

În regimul ironiei moderne, pe figurile antitetice ale lui Serenus şi Adrian, Thomas Mann rulează un întreg joc de contraste: catolicul/luteranul, umanistul clasic/geniul romantic, Sudul mediteranean/Nordul germanic, sănătatea/boala, filologul/muzicianul, apolinicul/dionisiacul. În special ultima pereche de concepte modelează ideologia romanului, Thomas Mann construindu-şi personajele după sistemul de categorii al lui Nietzsche. Ca narator, Serenus Zeitblom este un filtru apolinic al tragediei dionisiace a lui Adrian Leverkühn. *Doctor Faustus* se vrea o îmbinare organică a celor două tendinţe personificate de cei doi prieteni, aşa cum tragedia era, în viziunea lui Nietzsche, rezultatul unui echilibru dintre componenta apolinică şi cea dionisiacă. Ideea autorului *Naşterii tragediei* că arta greacă sublimează terorile nocturne prin reprezentări diurne are ecou în meditaţiile lui Serenus pe marginea unei călătorii la Eleusis:

> În ținutul Eubuleus, pe marginea râpei plutonice căscată între stânci, [...] am simțit, am presimțit mai bine zis, plenitudinea sentimentului vital ce se degaja din zelul cu care elenismul olimpic celebrează divinitățile abisului, [...] că, în fond, cultura nu este decât integrarea prin pietate și ordine, aș spune mai adecvat, prin îmblânzire, a monstruosului nocturn în cultul zeilor.

Pe de altă parte, Serenus și Adrian sunt văzuți de Thomas Mann drept cele două fețe ale tipului german, având asemenea lui Ianus două chipuri complementare : umanistul (Erasmus) și teologul (Luther) sau gânditorul clasic (Goethe) și filosoful iraționalist (Nietzsche). Prin Adrian Leverkühn, scriitorul tematizează biografia esențială a lui Nietzsche, care a hipnotizat și a terorizat cultura modernă. Genialul muzician este construit ca o personalitate *mana*, adică o personalitate care exercită o fascinație numinoasă asupra celor din jur, precum și asupra cititorilor. „Exemplar excepțional al umanității", „model al tuturor destinelor", Adrian Leverkühn beneficiază din partea lui Serenus de o biografie exemplară, cartea fiind un *Bildungsroman* al unui destin tragic și genial.

Omul fără însușiri. La fel cu Hans Castorp, tânărul Adrian Leverkühn intră în tipologia omului fără însușiri. El are o inteligență uimitoare, o „suverană receptivitate, [o] putere de asimilare stranie", dar este stăpânit în același timp de o ciudată indiferență față de obiectele studiate, pe care le înțelege parcă *prea ușor*. Câtă vreme este școlar și student, Adrian învață oarecum în joacă, cu o mare ușurință, fără să se arate însă cu adevărat pasionat de ceea ce face. Colegul și prietenul său Serenus mărturisește :

> mă întrebam, la urma urmei, ce *nu*-i era indiferent, ce *nu*-i era accesoriu. *Esențialul* nu-l vedeam.

Gratuitatea comportamentului lui Adrian trădează faptul că personajul nu a găsit nimic care să-l captiveze și că este în așteptarea a ceva necunoscut și doar bănuit. El își prelungește starea de gestație a geniului, încearcă parcă să-și amâne trezirea harului, pe care îl presimte sublim și distructiv în același timp.

Prin studiile sale, el ar putea deveni în egală măsură matematician, fizician și savant, dar și teolog sau muzician. Starea de latență și refuzul de a alege un destin se conjugă cu un *topos* faustic ; și anume, cu nemulțumirea pe care Faust o resimte față de știință, drept, medicină, teologie etc., insatisfacție care îi va cataliza aventura demonică. La Thomas Mann, înclinat să concretizeze maladiile spirituale în boli fizice, plictisul se manifestă în cazul lui Adrian sub forma unor migrene prelungite. Durerile de cap sunt corelate cu dezgustul

şi plictiseala protagonistului faţă de teoriile studiate, care nu reuşesc să-i captiveze fiinţa profundă, adevărată. Ştiinţa, filosofia, teologia au de-a face cu neantul, nu cu fiinţa (ne aflăm în epoca „morţii lui Dumnezeu" proclamată de Nietzsche); de aici, întreaga suită de sentimente specific moderne care îl invadează pe Leverkühn : răceala, inteligenţa „repede sătulă", simţul searbădului, oboseala, tendinţa spre plictiseală, greaţa (în sens sartrian), lipsa sensului, absurdul, derizoriul.

Lipsite de punctul de reper divin, în urma „golirii" moderne a transcendenţei, filosofia şi teologia înseşi se demonizează. Doi dintre profesorii lui Adrian ilustrează satanizarea suferită de metafizica şi psihologia modernă din cauza dispariţiei sensului absolutului şi al sacrului. Primul este profesorul Kumpf, teolog „liberal" a cărui atitudine zeflemitoare faţă de diavol (în genul scenei celebre în care Luther aruncă după drac cu călimara de cerneală) devine, tocmai din cauza voalatului său scepticism religios, o formă de intimitate jovială cu diavolul.

> Teologia, glosează Thomas Mann, pusă în contact cu sensul filosofiei vieţii, cu iraţionalismul, este, prin firea ei, în primejdie să devină demonologie.

Al doilea este profesorul Schleppfuss, care predă o psihologie de coloratură jungiană. Dacă în *Muntele vrăjit*, prin figura doctorului Krokovski, Thomas Mann lua subtil în derâdere psihanaliza lui Freud, în *Doctor Faustus*, el reia una dintre criticile pe care teologii au adus-o psihologiei analitice a lui Jung. E vorba de legea ambivalenţei pulsiunilor libidinale şi a complementarităţii psihologice a binelui şi răului, Jung susţinând că inconştientul nu face distincţii valorice şi că întunericul şi lumina sunt în egală măsură componente ale psihicului uman. Or, după cum au arătat teologii, prin această statuare a complementarităţii între imaginile Paradisului şi Iadului, ale sfinţeniei şi nelegiuirii, ce caracterizează toate arhetipurile umane, Jung ar legitima existenţa demonului şi prezenţa lui în psihic. (Jung pledează într-adevăr pentru recunoaşterea şi conştientizarea umbrei din noi, dar în vederea controlării ei, nu a eliberării ei necondiţionate.) Făcând aluzie la această polemică, Thomas Mann îi dă profesorului de psihologie abisală numele de Schleppfuss, ceea ce într-o etimologie populară ar însemna „Târâie picior", cu trimitere la şchiopătatul legendar al diavolului (în urma căderii din Paradis).

Râsul. Adrian Leverkühn este cuprins adeseori de izbucniri nestăpânite de ilaritate, care uneori au aspectul unor crize de râs, alteori se manifestă ca umor negru. Ele sunt reacţia protagonistului în faţa neantului; prin râs, Adrian exorcizează sentimentul absurdului, al lipsei de sens a lumii şi al inutilităţii cunoaşterii umane. Râsul este conceput de Thomas Mann ca un simptom al crizei omului modern şi ca un răspuns la nihilism. Leverkühn îşi găseşte un „partener de

râs" în Rüdiger Schildknapp, un anglist „impostor" şi histrionic pe care, spre mirarea lui Serenus, singuraticul Adrian îl tolerează în preajma sa cu o anumită plăcere (amestecată însă şi cu un dispreţ voalat). Rüdiger este un „dublu" al lui Adrian, acesta simţind că, dincolo de diferenţa de valoare dintre ei, amândoi se împărtăşesc din aceeaşi condiţie de parodiatori ai unei lumi lipsite de sens.

Adrian şi Rüdiger au ochi identici, amănunt prin care Thomas Mann sugerează faptul că amândoi văd în acelaşi fel lumea. Punctul de vedere asupra culturii moderne simbolizat de Leverkühn este cel al *ironiei*, concept care şi-a găsit unul dintre cei mai subtili teoreticieni în filosoful danez Sören Kierkegaard. Modalitatea ironică de a privi lumea este pentru Adrian un

> răspuns orgolios *sterilităţii* cu care scepticismul şi pudoarea intelectuală, sentimentul unei ucigătoare expansiuni a banalului, ameninţau un mare talent.

Ironia modernă se corelează cu scepticismul şi pierderea sentimentului sacralităţii existenţei. Pentru protagonist,

> imboldul la râs e irezistibil – parcă-i un blestem, dintotdeauna însă fenomenele cele mai bogate în mister, cele mai impresionante, mi-au stârnit râsul, şi din pricina simţului meu exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, în speranţa că ea va domoli, va pune capăt acestei slăbiciuni –, pentru ca să dau aici peste un comic imens şi înspăimântător. De ce aproape toate lucrurile trebuie să-mi pară propria lor parodie? De ce trebuie să mi se pară că aproape, nu aproape: toate mijloacele şi artificiile artei nu mai sunt bune astăzi decât pentru parodie?

Acestei întrebări, Thomas Mann îi dă indirect valoare de diagnostic pentru cultura modernă. În prezenţa absolutului şi a sacrului, teologia sau arta generează un sentiment de sobrietate şi devoţiune; criza absolutului, în schimb, atrage sentimentul derizoriului şi al comicului.

Or, luarea în derâdere a creaţiei este o manifestare demonică, diavolul fiind gândit de Părinţii Bisericii drept *maimuţa* lui Dumnezeu. Sub influenţa teoriei lui Spengler, conform căreia cultura europeană este o cultură faustică, Thomas Mann aşază scepticismul modern sub semnul demoniei, al orgoliului luciferic şi distructiv de a contesta creaţia divină. Ironia modernă pune între paranteze consistenţa ontologică şi binele funciar al lumii şi lasă vizibilă doar latura coruptibilă a acesteia, deci păcatul originar şi natura căzută a umanităţii. La naştere, arată scriitorul într-o parabolă, copilul plânge, ceea ce ar trăda regretul nou-născutului că trebuie să se nască într-o condiţie decăzută, muritoare. În schimb, continuă parabola, Ham, fiul lui Noe, a râs la naştere, „ceea ce nu s-ar fi putut întâmpla fără ajutorul diavolului".

Râsul este însemnul demoniei care îl stăpânește pe omul modern, ce și-a omorât Divinitatea și s-a condamnat, prin aceasta, la anticreație.

Răceala. O altă manifestare caracteristică lui Adrian este o uriașă răceală sufletească, o înspăimântătoare glacialitate afectivă. Lipsa căldurii este simbolul intelectualismului radical al personajului, pe care autorul îl vede din nou ca fiind emblematic pentru omul modern. Leverkühn este stăpânit de pasiunea pentru discipline abstracte și raționale, precum matematica, metafizica, astronomia și toate artele combinatorice. El sfârșește prin a alege compoziția muzicală, deoarece „muzica ar fi cea mai cerebrală dintre arte". Răceala este consecința unui antisenzualism radical, a unei tainice aplecări spre ascetism intelectiv, a unui refuz al simțurilor și senzațiilor. Exacerbata sa luciditate îl face pe Adrian să își ucidă (să își refuleze) în mod programatic sentimentele, pe care nu le mai poate asuma cu ingenuitatea și spontaneitatea romanticilor, spre exemplu. Răceala este un simbol al autocenzurii sub care trăiește omul modern, al cărui intelectualism excesiv depreciază și ridiculizează trăirile sufletului.

Glacialitatea este și simbolul ordinii înghețate pe care gândirea rațională, pozitivistă, o introduce în lume. Raționalismul modern provoacă, după Thomas Mann, o mineralizare a organicului, a viului din natură, știința contemporană fiind in-umană. În mod simptomatic, Leverkühn își propune o cristalizare a sufletului într-o rețea logică. Modelul concret al unei asemenea geometrii interioare îi este oferit de experiențele cvasialchimice pe care le întreprinde tatăl său, Jonathan Leverkühn, care face „speculații asupra elementelor" în cadrul unor experiențe de laborator ciudate, catalogabile drept vrăjitorești în alte vremuri. Experimentul care îl hipnotizează pe Adrian este cel al cristalelor osmotice, constând în precipitarea aproape instantanee, aproape miraculoasă, a unei soluții de sare în suspensie într-o rețea cristalină, asemenea unei flori anorganice care crește văzând cu ochii. Pe marginea acestui fenomen, el va visa la un suflet organizat geometric, alcătuit nu din plante vii, ci din cristale osmotice. Imaginile organicului în opoziție cu cele ale mineralului trimit la cele două regimuri ale psihicului uman teoretizate de Bergson: cel al sentimentelor (ce alcătuiesc o adevărată floră inconștientă vie și în continuă transformare) și cel al ideilor (ce alcătuiesc o rețea înghețată și moartă).

Tendința spre lege și spre ordine perfectă este o metodă de sublimare a pulsiunilor și a fantasmelor inconștiente, pe care Leverkühn o va pune în practică în primul rând în arta sa.

> Legea, spune el, orice lege, are un efect refrigerent, și în muzică e cuprinsă atâta căldură de grajd, căldură bovină aș zice, încât poate că are nevoie de tot felul de legi refrigerente.

Aristotel susținea că însuși creierul este un aparat de răcire a sângelui prea încălzit al trupului. Cerebralitatea este pentru Adrian Leverkühn garanția desprinderii artei de trupesc și materialitate, de sublimare a ei în spirit și Logos. Pentru a se purifica, muzica are și ea nevoie de o disciplină afectivă. Din cauza aceasta, Adrian admiră sistemul muzical imaginat de pastorul Beissel, constând într-o simplificare radicală a sistemului tonal și armonic. În muzica inventată de acest (fictiv) pastor, nu există decât două feluri de sunete : sunetele--stăpâni (corespunzând silabelor accentuate ale versurilor cântate) și sunetele-slugi (corespunzând silabelor neaccentuate). În ciuda primitivismului ei, Adrian apreciază la această concepție faptul că „avea cel puțin un simț al ordinii și mai bine o ordine absurdă, decât nici una".

De altfel, sistemul lui Beissel este văzut de Thomas Mann ca emblematic pentru o anumită tendință a muzicii secolului nostru, genial întrupată de un Igor Stravinski – primitivismul, „tendința de a se recufunda în elemente, de a se admira în propriile sale principii originare". Pe de altă parte, pentru a descrie sistemul muzical inventat de Adrian Leverkühn, scriitorul apelează la trăsăturile unei alte mari școli din prima jumătate a secolului XX – dodecafonismul. În Arnold Schönberg, Thomas Mann vede un exemplu extraordinar pentru dorința modernă de ordine absolută, de cuantificare matematică a creației. Adrian inventează un sistem în care construcția structurii premerge creația propriu-zisă, în care compozitorul își definește întâi o gamă proprie și abia apoi o umple cu substanță muzicală. Cu alte cuvinte, întâi este creată forma și abia apoi substanța, ca în cazul unei broderii unde întâi este țesută pânza și abia pe aceasta sunt țesute motivele decorative. Compoziția arată astfel ca o creație în care nici un sunet nu evoluează la întâmplare, în care compozitorul deține un control absolut asupra materiei eufonice. Melodia este echivalentul unui pătrat magic, reversibil, iar creatorul este un cabalist care manipulează Logosul. Muzica lui Adrian Leverkühn împărtășește aceeași obsesie a creației totale, complete, cu Cartea lui Mallarmé sau Valéry.

În sfârșit, răceala afectivă este văzută de Thomas Mann ca un simbol al neantului demonic ce îl bântuie pe Adrian. Mizantropia protagonistului, „expresie a lipsei de căldură, de simpatie, de dragoste" față de cei din jur, este consecința simbolică a „morții lui Dumnezeu". Frigul interior trădează lipsa iubirii, pierderea contactului cu ființa, cu divinitatea, de la care emană harul. Rupt de Dumnezeu, omul modern repetă soarta lui Lucifer, izolat în ne-ființă, în întuneric și frig, prins în Infern, în gheața Cocitului. Adrian Leverkühn stă sub semnul acestui *nihil* modern, resimțit de Thomas Mann ca fiind de natură diavolească. Dacă ființa și căldura iradiază de la Dumnezeu,

nefiinţa şi frigul provin de la *Celălalt*. De aceea, întâlnirea lui Adrian cu diavolul este *glacială*, în încăpere lăsându-se un îngheţ neuman.

Muzica. După cum spuneam, muzica imaginată de Thomas Mann pentru personajul său îmbină dodecafonismul lui Schönberg cu „primitivismul" lui Stravinski. Or, dialectica ordine sistemic/primitivism exploziv este semnificativă în cel mai înalt grad pentru psihologia lui Adrian.

Pe de o parte, muzica sa are o dimensiune hiperraţională. Arta, spune personajul, are nevoie de o structură riguroasă, de un

> necontestat şi neîntrecut autor de sistem, de-un magistru al obiectivităţii şi al organizării, de ajuns de genial ca să poată stabili o coeziune între ceea ce se reconstituie, între arhaic dacă vrei, şi ceea ce este revoluţionar.

Componistica preia preocupările matematice ale lui Adrian, ea devine o mistică a notelor, a combinaţiilor muzicale, generând melodii pitagoreice şi astrale. Muzica de tip cabalistic este un simptom al inflaţiei intelectualiste a lui Leverkühn, care aspiră să subordoneze raţiunii sistemice toate resursele afective şi izvoarele inspiraţiei inconştiente. Operele sale sunt guvernate de

> năzuinţa de a sesiza şi încadra într-o ordine oarecare esenţa magică a muzicii şi a o topi în raţiunea omenească.

De cealaltă parte, muzica sa are o dimensiune dionisiacă. În mod paradoxal, constată Adrian, sistemul cel mai riguros şi mai constrângător duce la o izbucnire a energiei primitive, nediferenţiate, haotice, vitale. Operele sale au o sălbăticie arhaică,

> o asemenea muzică este energia în sine, este energia însăşi, dar nu ca idee, ci în stare reală. Te obligă să reflectezi, e aproape o definire a lui Dumnezeu.

Rigoarea componistică provoacă, prin contrast, epifania unui *numinosum*, a unui fond sacru, resimţit ca un *mysterium tremendum*.

Prin aceasta, muzica, aşa cum o concepe Adrian Leverkühn, devine un substitut al teologiei. Thomas Mann valorifică prin personajul său tema modernă a artei ca moştenitor al religiei, în acelaşi sens în care abatele Bremond apropia, într-un celebru studiu, rugăciunea şi poezia (*Prière et poésie*). Amândouă sunt nişte forme de credinţă într-o entitate supranaturală, fie ea imanentă sau transcendentă, fie subterană sau celestă, în opoziţie cu scepticismul şi ateismul modern. Muzica preia funcţia religiei, Adrian Leverkühn dezvoltând o adevărată mistică muzicală. Dacă teologia nu supravieţuieşte „morţii lui Dumnezeu", muzica devine un mijloc de combatere a neantului. Adrian opune creaţia nihilismului, opune explozia dionisiacă vidului intelectual. Ea este o încercare de regăsire a sensului existenţei, a fiinţei, a absolutului.

Pe de altă parte, muzica se află la antipodul teologiei, pentru că cele două cultivă principii divine simetric opuse. Comportamentul religios presupune umilința în fața lui Dumnezeu, smerenia, pietatea, recunoașterea propriilor limite și a faptului că adevărul se dobândește prin revelație divină. Creația muzicală, în schimb, presupune o trufie luciferică, revolta, apostazia, autodivinizarea artistului, care pretinde a-l concura pe Dumnezeu. În concepția aceasta de sorginte romantică, geniul depinde nu de har, ci de autorevelarea umană, fiind o formă de demonie. De aceea, muzica lui Adrian este demoniacă, inspirată de un principiu tenebros și infernal.

Așa cum caracterul sistemic era un simptom al inflației raționale a protagonistului, la fel barbaria dionisiacă este un simptom al luării sale în posesie de către conținuturile inconștiente. Cu cât rigoarea muzicii sale este mai mare, cu atât aceasta se demonizează și devine vehiculul unor fantasme primitive.

> Sistemul tău, observă Serenus, mi se pare făcut mai curând să topească rațiunea omenească în magie ; Raționalismul la care faci apel are în el multă superstiție – o credință într-un demonism vag și insesizabil.

Muzica apare ca manifestare a umbrei refulate ce iese victorioasă la suprafață. Teama de demonie explică îndelunga ezitare a lui Leverkühn de a se dedica muzicii, personajul intuind parcă avertismentul pe care îl primea Faust înainte de a face pactul cu diavolul : *O homo fuge* !

Muzica joacă în cazul lui Adrian Leverkühn același rol cu magia, necromanția și toate artele demonice în care se inițiază Faust în urma pactului cu Mefisto.

> Eu personal, mărturisește protagonistul, am considerat totdeauna muzica o legătură magică între teologie și atât de amuzantele matematici. De asemenea, muzica înglobează multe dintre operațiile și cercetările asidui, meticuloase ale alchimiștilor și necromanților de pe vremuri, tot sub semnul teologiei și ele, dar în același timp și al emancipării și al apostaziei – muzica *era* apostazie, dar nu de la credință, asta n-ar fi fost posibil, ci înlăuntrul credinței ; apostazia este un act de credință și totul este și se petrece întru Domnul, mai ales răzvrătirea împotriva lui.

Mihail Bulgakov sugerează și el, în *Maestrul și Margareta*, că pactul cu diavolul este o modalitate paradoxală de salvare din pericolul mult mai mare al ateismului.

Și în cazul lui Adrian Leverkühn, Thomas Mann dezvoltă așadar imaginea artistului care creează în virtutea dialecticii „inflație rațională/posesie demoniacă”, a principiului enantiodromiei psihice. Protagonistul îmbină în muzica sa dodecafonismul lui Schönberg și primitivismul lui Stravinski, fiind un „magistru revoluționar-arhaic”,

ce exprimă tendinţele profunde ale epocii : nevoia de ordine (ce stă la baza mentalităţii totalitare) şi dorinţa de spargere (aflată la baza instinctelor războinice şi barbare ale secolului nostru). O asemenea artă se vrea o soluţie la criza culturii moderne, o „remediere într-o epocă de convenţii năruite şi de dizolvare a tuturor obligaţiilor".

Boala. Tema bolii îşi găseşte în acest ultim roman al lui Thomas Mann deplina înflorire. Scriitorul german dezvoltă toate latenţele temei într-o ecuaţie complexă cu trei termeni : demonie, genialitate, boală.

Relaţia genialitate-demonie este de sorginte romantică. Arta era concepută de romantici ca o revoltă titanică în faţa canoanelor raţionale, ca un pact cu diavolul în vederea obţinerii accesului la resursele abisale din propriul inconştient.

> În splendoarea reflectată de genialitate, spune Thomas Mann, simţim o teamă, ceva iraţional şi demonic, ca şi cum între geniu şi forţele întunericului ar exista legături malefice.

Relaţia genialitate-boală a fost elaborată de Nietzsche şi de scriitorii „decadenţi" din ultima parte a secolului al XIX-lea, obsedaţi de ideea morţii termice a universului şi a degradării universale, inclusiv a civilizaţiei şi a rasei umane. Reluând meditaţiile din *Muntele vrăjit*, scriitorul susţine că sănătatea

> n-a avut niciodată prea mult de-a face cu intelectul şi cu arta ; e mai curând într-un anume contrast cu ele ; geniul este o formă de forţă vitală profund înrădăcinată şi încercată în boală, din boală creând şi prin ea devenind creatoare.

Personajul Adrian Leverkühn este imaginat după modelul unor mari creatori bolnavi de sifilis (Hölderlin, Leopardi, Nietzsche, Eminescu) la care maladia a provocat, înainte de prăbuşirea finală, perioade de intense revelaţii.

Ceea ce introduce Thomas Mann în acest sistem, folosind genialitatea ca termen comun, este relaţia demonie-boală (nebunie). Printr-o corelaţie simplă, el uneşte ceilalţi doi termeni liberi ai celor două ecuaţii, făcând din sifilis un instrument demonic. Prin aceasta, el reactivează o asociaţie simbolică de natură arhaică, gândirea magică şi cea mitică percepând boala ca pe o luare în posesie de către duhuri necurate, ce trebuie exorcizate în vederea vindecării. Sifilisul, în special, ca boală venerică, a fost văzut în epoca medievală ca o pedeapsă pentru păcatul desfrânării (asemenea satanizări ale unor boli sunt active şi în ziua de azi, când SIDA a fost fantasmată ca o pedeapsă pentru homosexualitate).

Pentru cerebralul Adrian Leverkühn, al cărui intelectualism ia valenţe mortificatoare şi ascetice, Erosul nu putea să apară decât ca

un păcat capital. Scena în care protagonistul are un contact sexual cu o prostituată bolnavă de sifilis este intenționat scrisă de Thomas Mann într-un stil arhaizant, de carte populară, în decor și atmosferă medievale, în care tentația simțurilor este culpabilizată și văzută ca o cedare în fața păcatului. Demonizată, lumea cărnii este privită printr-un filtru negativ, ce face ca bordelul să pară o cloacă infernală, Esmeralda – supranumită Hetaera (hetaira, curtezana) de Adrian – să apară ca o „tartoriță", proxenetul – „prietenul și peștele Esmeraldei" – să fie numit „diavolul", iar sifilisul („dragostea și otrava") să fie echivalat, după modelul săgeții de iubire trase de Cupidon, cu o „săgeată care îndrăgostește și ucide", aruncată de arhidemonul Sammael, „îngerul otrăvii".

„Căderea în păcat" a lui Adrian este o metaforă pentru luarea în posesie a conștiinței sale hiperlucide de către simțuri.

> Cea mai trufașă cerebralitate, comentează Thomas Mann în spirit jungian, este mult mai expusă să se pomenească absolut dezarmată în fața instinctului gol-goluț, să-i cadă pradă în condiții pur și simplu rușinoase.

După cum o demonstraseră și personajele din *Muntele vrăjit* și *Moartea la Veneția*, rațiunea cea mai orgolioasă este cea mai predispusă la fenomenele de posesie (hipnoză, spiritism etc.); în cazul lui Leverkühn, se adevărește că „niciodată sângele tinereții nu s-aprinde cu-atâta desfrânată nesăbuință ca seriozitatea lovită de sminteală".

Totuși, cazul acestui Faust muzician este mai complex, deoarece Adrian nu cedează pur și simplu unei dorințe irezistibile, ci se contaminează în mod voluntar, în cunoștință de cauză.

> Ce poftă smintită, se întreabă Serenus, ce voință de sfidare temerară a lui Dumnezeu, ce pornire de a îmbrățișa, în sfârșit, ce năzuință adâncă și tainică spre zămislire demoniacă, spre o modificare chimică a ființei sale, care ar fi putut aduce moartea, s-a manifestat atunci, de l-a făcut pe cel prevenit să nesocotească prevenirea și să stăruie în dorința de a poseda acest trup?

Contaminarea nu este atât un act necugetat, cât o revoltă luciferică, o apostazie. Leverkühn alege boala și moartea în locul sănătății și al vieții pentru a câștiga inspirația, pentru a ieși din sterilitate și paralizie creatoare, din imensul plictis intelectual ce îl macină, pentru „a birui dificultățile paralizante ale timpului, a câștiga cutezanța barbariei înnoitoare".

Karl Jaspers a demonstrat că nebuniei (în particular, celei de natură sifilitică) îi premerge o perioadă de potențare extraordinară a capacităților cerebrale. Spirocheții care urcă în creier îi provoacă lui Adrian iluminarea, elevația spirituală. Creierul îi așteaptă, îi

atrage, îi dorește, scrie Thomas Mann, așa cum Leverkühn așteaptă vizita diavolului, care să pună capăt plictisului și dezabuzării și să permită spargerea normalității (mediocrității). Infecția are și ea un efect ambivalent enantiodromic. Pe de o parte, ea provoacă o „cristalizare osmotică" a creierului, o mineralizare a florei mentale, o înghețare a „căldurii de grajd" a sufletului. De cealaltă parte, ea are efectul opus, de „foc sub cazan", care determină ieșirea din amorțeală, timiditate, oboseală și dezabuzare creatoare. Nu întâmplător, artistul este comparat cu Mucenicul Ioan, martirizat prin fierbere într-un cazan cu ulei, imaginea trimițând și la trepiedul delfic din *Faustul* lui Goethe, obiect magic pe care *Pythia* urcă pentru a profeți inspirată de Apollo, la fel cum apa din ceaun fierbe sub efectul focului de dedesubt. Infecția este văzută așadar ca o formă de inspirație infernală:

> O atare inspirație nu-i de la Dumnezeu, care prea lasă multe în seama rațiunii, e numai de la diavol, adevăratul domn și stăpân al entuziasmului.

În registrul medievalizant ales de Thomas Mann, arta dionisiacă apare ca o artă diabolică, pe care noul Doctor Faust o dobândește printr-un contract simbolic.

Pactul cu diavolul. Scena pactului este înfățișată în capitolul al XXV-lea, constituind o axă de simetrie a romanului, ce desparte perioada de formație a protagonistului de cea de creație demonică. În virtutea ecuației tripartite descrise mai sus, pactul faustic se pune la Thomas Mann în următorii termeni: geniul asumă în mod deliberat boala (nebunia), în schimbul descătușării inspirației dionisiace, clarvizionare. La fel ca în legendă, pactul este semnat cu *sânge* (în sensul, adaptat la epoca modernă, de *seropozitivitate* contractată de protagonist) pentru o perioadă de 24 de ani, „timp măreț, o nebunie de timp, timp îndrăcit, în care-ți merge strălucit și arhistrălucit", „timp diabolic și genial".

În urma pactului, Faust este purtat de Mefisto prin Univers, pentru a i se dezvălui tainele Creației. Grație infestării, Adrian Leverkühn cucerește o acuitate și o profunzime sporită a spiritului, devine sensibil la dimensiuni inaccesibile până atunci, ca și cum în minte i s-ar fi deschis ferestre spre regnuri stranii și exotice. El explorează infinitul astral, se lasă vrăjit de speculațiile cosmologiei contemporane, neeuclidiene și relativiste. Prin „cristalizarea osmotică" a creierului, compozitorul intră în rezonanță cu lumi necunoscute umanismului antropocentric, pe care, pentru a sugera dezumanizarea presupusă de abstracțiunile științifice moderne, Thomas Mann le așază sub semnul neantului demonic:

> Incomensurabilul extrauman nu duce la pietate, e o răutate satanică, o blasfemie, o nelegiuire nihilistă.

În egală măsură, Adrian studiază nu doar spaţiul cosmic, simbol al intelectului transcendental, ci şi adâncul marin, simbol al inconştientului. Despre formele şi făpturile acestor abisuri, el vorbeşte cu o intimitate de iniţiat, ca şi cum cunoştinţele i-ar fi fost predate şi demonstrate de cineva din interior, de un *daimon*.

La fel ca în *Fraţii Karamazov*, diavolul nu mai are o necondiţionată realitate obiectivă, el este tratat de scriitor ca o halucinaţie a protagonistului, ca un complex psihic ; mai exact, ca o personificare a umbrei. Scena întâlnirii cu diavolul evoluează pe graniţa dificilă şi labilă dintre realitate şi delir, surprinzând mecanismele prin care umbra este proiectată asupra unei figuri mitice şi clivată de conştiinţa eroului. Câtă vreme va reuşi să vadă în diavol o fantasmă proprie, Adrian va rămâne în limitele normalităţii ; atunci când, spre finalul romanului, va începe să vorbească despre diavol ca despre o prezenţă reală, acest comportament va fi un simptom al evoluţiei sale spre demenţa finală.

Thomas Mann îşi pune permanent eroul între două oglinzi paralele de interpretare – una psihologică şi alta metafizică –, ce se reflectează şi se luminează reciproc. Procesele psihologice ale inflaţiei raţionale şi ale posesiei de către umbră sunt simultan decodate ca procese metafizice, ca îndepărtare de Dumnezeu şi ca pact cu diavolul. Răceala intelectuală, sugerează scriitorul, se datorează izolării orgolioase (luciferice) a protagonistului în sine însuşi, ceea ce duce la pierderea iubirii, a căldurii, a harului divin. Entuziasmul demonic cucerit în compensaţie nu poate fi păstrat decât cu preţul radicalizării acestei izolări. „A iubi nu-ţi e îngăduit”, „te vei lepăda de tot ce-i făptură vie”, îl previne diavolul prezentându-i condiţiile pactului.

Şi, într-adevăr, în virtutea contractului simbolic cu Satana, contract ce descrie de fapt procesele alchimiei psihice prin care trece personajul, Adrian se va îndepărta tot mai mult de lume. El părăseşte societatea citadină şi îşi alege ca reşedinţă un conac la ţară, greu accesibil, unde creează în singurătate (din nou este transparentă trimiterea la Nietzsche, care fugea de marile oraşe şi prefera staţiunile alpine). Apoi, printr-un plan „diabolic”, respinge simultan prietenia şi iubirea din viaţa sa, atunci când simte că acestea ar putea să-l scoată din singurătatea infernală în care trăieşte. Spre deosebire de Faustul lui Goethe, aflat în permanentă căutare a eternului feminin, care îl va şi salva, Leverkühn se sperie de iubirea pe cale de a înflori între el şi frumoasa Marie Godeau. Pentru a o înlătura, el îl manipulează pe Rudi Schwerdtfeger, prietenul său cel mai apropiat şi mai incomod, trimiţându-l să o peţească pe Marie în numele său. Compozitorul reconstruieşte prin aceasta scenariul Marc-Tristan-Isolda şi al poţiunii

magic-otrăvite, ştiind că filfizonul Rudi nu va rezista să nu îi facă avansuri femeii peţite. Într-adevăr, Rudi se îndrăgosteşte de Marie Godeau, lucru care se va dovedi fatal, amanta sa ucigându-l într-un acces de gelozie.

Dar pierderea cea mai tragică pe care trebuie să o suporte Leverkühn în schimbul geniului creator este cea a nepotului său Nepomuk. Dacă înlăturarea iubitei şi a prietenului fusese oarecum tainic dorită, moartea copilului este resimţită ca un preţ blestemat. Protagonistul are impresia că influenţa sa malefică este cea care îl ucide pe Nepomuk, în virtutea condiţiei impuse de diavol de singurătate absolută. Lui Adrian Leverkühn, demon al râsului, îi este interzisă orice apropiere de Nepomuk, adevărat înger al bucuriei şi al iubirii. La fel ca în cazul lui Tadzio, în figura angelicului nepot transpare arhetipul copilului divin. Întâlnirea cu Nepomuk îi provoacă lui Adrian impresia unui *numinosum*, senzaţia

> apariţiei *copilului* pe pământ, sentimentul c-a fost „pogorât de sus" şi, repet, acela de purtător de solie, legănându-ţi raţiunea într-o lume de vis, alogică, cu sclipiri de teologie creştină.

Mesajul pe care îl primeşte compozitorul prin făptura nepotului său este cel al mântuirii, aşa cum Faust era chemat la pocăinţă de un bătrân înţelept. În baza asociaţiilor mitice provocate în el de figura iradiantă a copilului, Adrian îl compară cu Echo, cu Ariel, dar mai ales cu Iisus pruncul, cu Mântuitorul venit să se roage pentru toţi cei pierduţi.

Nepomuk ar trebui să joace acelaşi rol soteriologic ca Euphorion pentru Faust, oferindu-i protagonistului sentimentul renaşterii într-o nouă ipostază, pură, nemuritoare. Or, moartea lui Nepomuk spulberă orice speranţă a lui Adrian de a ieşi din cercul demonic al creaţiei. La fel ca în cazul lui Aschenbach, arta nu îi aduce lui Leverkühn sentimentul împlinirii şi al plenitudinii interioare. Dispariţia copilului consfinţeşte eşecul compozitorului în realizarea sinelui. Calea demonică nu duce spre împlinirea de sine, spre fiinţă, ci spre distrugere, spre nebunie şi neant. Răsturnând sensul goethean al apoteozei într-unul al eşecului creatorului, Thomas Mann sugerează condiţia tragică a omului modern, al cărui raţionalism ateu are aceeaşi semnificaţie cu o damnare demonică. Disperarea absolută şi totală, fără speranţă, a lui Leverkühn după moartea lui Nepomuk este emblematică pentru pesimismul dramatic, pentru criza iremediabilă şi angoasa ce stăpânesc sufletul modern.

Pierderea intuiţiei sacrului, a divinului din om, a adus umanitatea contemporană la nimicul metafizic. De aceea, ca exponent al paradigmei

moderne, Leverkühn simte nevoia să fie un anti-Beethoven, așa cum Thomas Mann scrie un *Faust* anti-Goethe. Dacă *Simfonia a IX-a* beethoveniană se încheia, la fel cu poemul lui Goethe, cu un mesaj al speranței și al bucuriei, ultima compoziție a lui Adrian Leverkühn este o *Lamentație a doctorului Faust*, un strigăt de spaimă al omului modern.

> Ce-i bun și nobil, ceea ce e omenesc, notează compozitorul într-un act de luciditate, nu-i dat să fie. Trebuie luat înapoi. Eu voi lua înapoi.

Arta sa genială, prin opere precum *Apocalipsis cum figuris* și *Lamentația doctorului Faust*, exprimă sentimentul prăbușirii iremediabile în abis. La cina cea din urmă, la care, asemenea lui Faust, Adrian își convoacă prietenii înainte de a cădea în demența sifilitică finală, ultimele sale cuvinte exprimă un mesaj de disperare. În timp ce, înaintea morții, Iisus le cerea discipolilor „Vegheați cu mine!", aducând prin aceasta promisiunea vieții veșnice, noul doctor Faust le urează prietenilor „Dormiți în pace!", ca o chemare a neantului etern.

Leverkühn și Germania. Thomas Mann a gândit destinul eroului său într-un „paralelism simbolic" cu evoluția Germaniei din prima jumătate a secolului XX. Structural, romanul se desfășoară pe două planuri temporale paralele: timpul narat (viața lui Leverkühn) și timpul narării acesteia de către Zeitblom (cel de-al doilea război mondial). Între cele două planuri se țes corespondențe continue, astfel încât Serenus ajunge să povestească prăbușirea lui Adrian în momentul în care Germania nazistă este înfrântă. Prin intermediul personajului, scriitorul întreprinde o extraordinară analiză a sufletului german, a mecanismelor mentalității colective. Ceea ce i se întâmplă compozitorului are un corespondent în istoria națională. Inflația rațională, exprimată în cazul lui Adrian prin sistemul muzical dodecafonic, corespunde, în cazul Germaniei, ideologiei totalitariste a național-socialismului. Posesia demonică, manifestată prin componenta arhaic-primitivă a muzicii lui Adrian, are corespondent în tendințele agresiv-războinice ale regimului hitlerist. Iar nebunia protagonistului își găsește oglinda în catastrofa cu care se încheie războiul nazist.

Prin Adrian Leverkühn, Thomas Mann demontează identificarea de tip eroic a Germaniei învinse în primul război mondial cu figura Faustului învingător al lui Goethe, propusă de Spengler în *Declinul Occidentului*. Comentând tipologia omului faustic spenglerian, André Dabeziès observa:

> Cuplul format de Faust și de omul faustic [le] permite [germanilor] o identificare la un dublu nivel: pe de o parte cu omul faustic învins, dar și, prin intermediul acestuia, cu Faustul învingător al lui Goethe. Țara

trecuse prin patru ani de eforturi în așteptarea victoriei. Înfrângerea din 1918 ruinează această mare speranță, provoacă o cădere a tensiunii psihologice, o prăbușire morală insuportabilă. Printr-un proces compensatoriu bine cunoscut, victoria devenită imposibilă este proiectată asupra eroului; idealul devenit de neîmplinit continuă să mişte inimile, împins la infinit și în același timp fixat și consacrat prin această proiecție mitologică. În totul, Germania proiectează în itinerarul omului faustic din *Declinul Occidentului* întreaga istorie (chiar și geneza) înfrângerii sale eroice. Procesul de identificare mitică este evident și îi vom găsi numeroase manifestări în anii ce vor urma: *Germania începe să caute cheia istoriei sale nefericite în destinul lui Faust*. În felul acesta, folosind alibiul acestei „consolări pe care epoca noastră o aștepta", în mentalitatea colectivă se aclimatizează un refuz al realității, un vis de revanșă ce poate conduce la cele mai îngrozitoare întâmplări.

Romanul lui Thomas Mann deconspiră tocmai acest mit compensatoriu cu efecte nocive; iată de ce Adrian Leverkühn compune un *Imn al disperării* opus beethovenianului *Imn al bucuriei*, iar *Doctor Faustus* este o retractare a *Faustului* goethean. Construit după modelul lui Nietzsche, personajul ridică destinul acestuia, sfâșiat între entuziasm genial (vezi elogiul muzicii lui Wagner ca triumf al vitalității germane din *Naşterea tragediei*) și prăbușire psihotică, la rangul de emblemă a germanității.

În perioada de după război, aflat în Statele Unite, Thomas Mann și-a propus să înțeleagă și să explice mentalitatea care a făcut posibilă ascensiunea și explozia fascismului nu doar prin *Doctor Faustus*, ci și prin jurnalul *Cum am scris Doctor Faustus* sau prin eseul intitulat *Germania și germanii*. Diavolul, notează el, este o figură specific germană: Reichul a făcut, în fond, prin nazism un pact diabolic prin care și-a vândut sufletul pentru a câștiga puterea asupra lumii, fapt ce i-a atras damnarea. În observațiile sale, romancierul se întâlnește cu analizele lui Jung pe aceeași temă din *Wotan* și *După catastrofă*, pactul cu demonul fiind înțeles de psihologul elvețian ca o izbucnire agresivă a umbrei colective. Cum s-a ajuns la această decompensare a umbrei?

Originea problemei se află în pozitivismul secolului al XIX-lea. Raționalismul excesiv și orgolios a provocat „moartea lui Dumnezeu" și instalarea mentalității atee. Prin demitizarea religiei, canalele de comunicare cu inconștientul colectiv au fost închise, ceea ce a determinat o refulare tot mai masivă a fantasmelor iraționale, o creștere a umbrei. Această presiune crescândă a refulatului genera „pofta de-a ne smulge din constrângere, din claustrarea în urâțenie", nevoia de străpungere a normelor opresive ale realității înguste. Conștiința inflată a Europei a început să fie bântuită de fenomene de posesie

colectivă: basme, himere, năluciri, în care Thomas Mann identifică elemente de fixație și de manipulare a maselor. Religia refulată se întoarce sub forma unor mitologii atee, puse în slujba ideologiei și politicii: mitul rasei alese, mitul supraomului, sentimente și speranțe mesianice legate de figura eliberatorului (Führerul) etc. Național-socialismul este un fenomen de posesie națională, o

> stare sufletească generată de amenințarea încătușării, de otrava solitudinii, de timida stângăcie provincială, de o nevroză sufocantă, de un satanism mut.

Or, frustrarea și refularea au sfârșit printr-o decompensare colectivă incontrolabilă. Transpuse în codul mitului faustic, războiul mondial îi apare lui Thomas Mann ca o uriașă noapte valpurgică, în care Europa este spațiul sabatului, fascismul este posesia demonică, Führerul este Marele Țap, Germania este „închisoarea noastră", „balamucul nostru", iar înfrângerea și distrugerea țării sunt asimilate damnării și prăbușirii în Infern a lui Faust. Obsedat de personaje care urmează dialectica inflație-defulare, Thomas Mann a făcut din Adrian Leverkühn omul faustic prin excelență, care ilustrează măreția și decăderea orgoliului uman. Romanul se încheie în tenebrele umbrei, cu speranța unei renașteri purificate de rău:

> Germania, cu roșul ofticii în obraji, se clatină ametită pe culmile triumfurilor sale sălbatice, pe cale de a cuceri lumea mulțumită unui pact semnat cu sângele ei, pe care era hotărâtă să-l țină. Astăzi se prăbușește, sugrumată de demoni, acoperindu-și un ochi cu palma, iar cu celălalt privind, rătăcită, ororile, rostogolindu-se din deznădejde în deznădejde. Când va ajunge oare în fundul abisului? Când oare, din paroxismul unei disperări fără scăpare, vor miji – miracol incredibil – zorile speranței? [...] Fie-i Domnului milă de sărmanele voastre suflete, *prietenul* meu, *patria* mea.

Note

1. Thomas Mann, *Moartea la Veneția*, traducere de Lazăr Iliescu și Al. Philippide, EPLU, București, 1965.
2. Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, traducere de Petru Manoliu, Editura Rao, București, 1994.
3. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, traducere de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, EPLU, București, 1966.

Capitolul 10

Despre anarhetipuri

Imaginarul, azi

Știința modernă a imaginarului a fost întemeiată la jumătatea secolului trecut prin studiile lui Ernst Cassirer, C.G. Jung, Gaston Bachelard, Charles Mauron, Mircea Eliade, Henry Corbin sau Gilbert Durand. Care ar mai fi însă relevanța acestor cercetări în contextul actual, în lumea noastră postmodernă? În ce măsură provocările epocii și ale societății noastre actuale fac necesară o nouă metodologie sau chiar inaugurarea unei noi dimensiuni de cercetare a imaginarului?

Este cunoscut faptul că unul dintre simptomele postmodernității este pierderea certitudinii ontologice sau, mai precis, a încrederii în sistemele care fundamentează ontologia. Marile scenarii explicative ale metafizicii sau ale științei au fost deconspirate ca simple construcții intelectuale, ca narațiuni mitologice. Relativismul postmodern neagă posibilitatea ca vreun sistem, de orice natură, să fie capabil să atingă sau să formuleze un adevăr final. Trăim într-o epocă dominată de o „ontologie slabă", în care conceptele grele ale religiei, metafizicii și științei au fost dereificate și desubstanțializate. Am ajuns să acceptăm că viziunile asupra lumii formulate de diverse culturi, grupuri, curente, mișcări sau personalități sunt echivalente și au o egală importanță pentru grupul respectiv. Suntem pe cale de a pierde reflexul de a valoriza în termeni de adevărat/fals concepțiile despre lume diferite de ale noastre. Viziunile materialiste, pozitiviste, atee nu dispun de mai multe argumente de certificare și validare decât viziunile religioase, mitologice, șamanice sau de altă natură.

În aceste condiții, mai important decât a ne întreba care dintre aceste viziuni deține adevărul absolut este a cerceta adevărurile fiecăreia dintre ele. Șamanismul de toate formele, mitologiile antice, religiile și misticile asiatice, cultele de mistere, monoteismele iudaic, creștin și islamic, gnozele, disciplinele oculte, metafizicile filosofice, teoriile științifice, viziunile artistice, toate aceste sisteme construiesc câte o imagine coerentă asupra lumii, care funcționează în baza

propriei consistențe și satisface, în mod evident, nevoile cognitive, axiologice, afective, metafizice sau estetice ale unor grupuri sau indivizi. O știință (post)modernă a imaginarului are de cercetat aceste construcții vizionare în chiar calitatea lor de elaborări imaginare, ce servesc drept lentile cognitive și decupaje simbolice și noționale ale realității. În plus, unitățile din care sunt ele asamblate – adică imaginile, simbolurile, mitemele, figurile arhetipale ce alcătuiesc „cărămizile" construcției fantasmatice – formează o adevărată „imagosferă", ceea ce Henry Corbin numea *mundus imaginalis*. Relația dintre om și mediul fizic nu (mai) poate fi concepută ca un raport nemediat, umanitatea și lumea se întâlnesc pe interfața extraordinar de complexă a reprezentărilor imaginare.

Deconspirarea narațiunilor metafizice explicative mută accentul de pe cercetarea esențialistă pe o cercetare nominalistă. Rezultatul este o pierdere progresivă a reperelor de certificare a realității, un colaps al sentimentului de siguranță ontologică. În ultimele decenii, în afară de scepticismul sau chiar antirealismul unor filosofi postmoderni, cum sunt Nelson Goodman[1], Hilary Putnam[2] sau Humberto Maturana[3], la această mutație au contribuit într-o bună măsură două domenii cu evoluții spectaculoase. Pe de o parte, este vorba de redescoperirea și revalorizarea practicilor șamanice de către diverse mișcări „contraculturale" – hippy, *flower power*, psihedelism, New Age etc. „Neoșamanismul" contemporan subminează masiv principiul pozitivist al realității și își propune să spargă porțile percepției spre planuri sau realități paralele. Viziunile halucinogene, transele induse prin diverse tehnici (muzică, dans etc.), diverse forme de inițiere religioasă care au înflorit în perioada actuală au inspirat o artă, o muzică, o pictură, o literatură în care halucinația și visul, sinestezia și fantasmele dirijate sunt forme de explorare a unor dimensiuni necunoscute ale ființei umane (și poate și ale lumii). Indiferent cum judecăm aceste manifestări – ca o reîntoarcere la un iraționalism nociv, ca o reemergență a laturii religioase refulate de raționalismul modern, ca o revitalizare sau o respiritualizare a unei umanități amenințate de sterilizare –, ele sunt niște fenomene sociale și culturale reale, pe care trebuie să le cercetăm și să le înțelegem tocmai pentru a nu le scăpa de sub control și a nu ne rătăci în labirintul periculos al fanatismelor și misticismelor de tot felul.

Cealaltă evoluție postmodernă care a dus la fisurarea încrederii în ontologie este explozia informațională. Dezvoltarea bazei tehnologice a computerelor permite apariția și rularea unor programe tot mai puternice de reconstrucție și simulare a realității. Se vorbește tot mai des de o infosferă și de un ciberspațiu, de lumi virtuale care

concurează lumea reală. Îmbunătăţirile progresive aduse viziunilor cibernetice dinamitează rând pe rând criteriile de verosimilitate prin care noi distingem realitatea curentă de cea fictivă. Aceste simulări sunt pe cale de a deveni atât de performante, încât în curând vor trece cu succes testele de verificare şi certificare prin care omul diferenţiază între real şi virtual. Criteriul substanţialităţii sau esenţialităţii ontologice devine irelevant, iar imaginile cibernetice tind să se regăsească pe acelaşi plan cu reprezentarea curentă pe care o avem asupra Universului. Cel puţin această posibilitate a ajuns să fascineze şi să obsedeze. Cele mai rapide exemple pe care le pot da aici sunt câteva creaţii cinematografice din ultimii ani, în care intriga „de succes" este nici mai mult, nici mai puţin decât problema epistemologică a consistenţei realităţii. *Matrix*, *eXistenZ*, *The Thirteenth Floor* (*Etajul 13*), *Dark City* (*Oraşul întunecat*), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*Strălucirea eternă a minţii neprihănite*), *Vanilla Sky* (*Vanilla Sky – Deschide ochii*) aduc la zi, în imagistica şi în vocabularul ştiinţei contemporane, vechea temă a lumii ca iluzie sau ca o construcţie a minţii noastre. La fel cu doctrinele neoşamanice, filmele acestea se joacă pe ideea că suntem prizonierii unei ficţiuni colective (indiferent cine o regizează, o divinitate antropomorfă sau una cibernetică), în spatele căreia se află o metarealitate necunoscută, care îndeamnă la o „trezire". Chiar dacă nu vor duce la descoperirea unor lumi paralele, asemenea explorări prin simulare informatică vor lămuri multe lucruri asupra modului de funcţionare a creierului uman şi a sistemului reprezentaţional şi cultural secretat de acesta. Cercetările actuale asupra imaginarului nu mai pot ignora revoluţia pe care informatica este pe cale să o producă în viziunea noastră asupra lumii.

Fenomenul de dezontologizare nu vizează doar filosofia, literatura, arta sau cultura în sens restrâns. El atinge şi comportamentul nostru social. Revoluţia informatică are repercusiuni masive în modul de construcţie şi de funcţionare a societăţii actuale. Toate cercetările contemporane subliniază rolul sporit pe care îl are mass-media în crearea reprezentării despre ceilalţi şi a identităţii noastre individuale şi de grup. Pe măsură ce releele vizuale de comunicare la nivel planetar (publicitate şi reclame, imagini de film, televiziune sau Internet etc.) tind să înlocuiască formele mai vechi de comunicare (prin contact direct între indivizi sau grupuri, orală, scrisă etc.), părerile pe care oamenii şi le fac despre diverse lucruri depind tot mai mult de imaginea pe care o primesc despre ele. Exemplele abundă : campaniile electorale devin tot mai pronunţat campanii de imagine, războaiele postmoderne sunt războaie informaţionale (în care în bună măsură atât actanţii, cât şi publicul asistă la imagini

pe calculator), nevoile de consum sunt dirijate prin sistemul de reclame, modele și gusturile sunt formate prin canalele mediatice, cultura tinde să se rezume la imaginile televizate etc.

Nu este nevoie să culpabilizăm sau să satanizăm o asemenea evoluție, ea este un fenomen real, provocat de posibilitatea și de necesitatea de globalizare și distribuire instantanee a informației. Cercetarea imaginarului în epoca actuală își poate însă propune studierea mecanismelor de comunicare prin imaginile mediatice, chiar și numai pentru a le lămuri și supraveghea pericolele. Unul dintre aceste riscuri este cel al manipulării ideologice, cu atât mai periculos cu cât distribuția imaginilor impregnate cu diverse mesaje liminale este mai largă. Un altul este riscul unei sărăciri fantasmatice a umanității, transformată într-o masă de consumatori de imagini superficiale, stereotipe, lipsite de profunzimea simbolică și afectivă necesară unei bune funcționări a imaginarului colectiv și sănătății mentale a societății.

Subiectul multiplu și imaginația

Abordările și metodele care să permită deconstrucția imaginarului mediatic contemporan nu lipsesc. Ceea ce îmi propun însă aici este să merg dincolo de fenomene, de manifestările concrete, la nucleul generator, la structura bazală a imaginației omului actual. Ca o primă aproximare, voi apela la distincția dintre modernitate și post-modernitate, chiar dacă, așa cum voi sugera în final, conceptul de „anarhetip" pe care voi încerca să-l introduc se conjugă nu atât cu postmodernismul, ci cu ceea ce începe să se întrevadă după acesta, cu o post-postmodernitate ce a nu a primit deocamdată un nume.

În *10 studii de arhetipologie* am încercat să arăt că una din trăsăturile definitorii ale modernității a fost încercarea de a distinge și de a izola compartimentele spiritului și disciplinele umaniste corespunzătoare. Titu Maiorescu, la noi, a fost promotorul separării esteticului de psihologic, religios, social, etic, pentru o mai bună delimitare și definire a specificului fiecăruia[4] . Salutară și productivă pentru clarificarea statutului literaturii și artelor, această atitudine trădează totuși o anumită „maladie" (în sensul lui Noica) a spiritului modern, o compulsiune spre discriminare și izolare. Într-o analiză percutantă, Bruno Latour arată că modernitatea poate fi văzută ca un proiect de impunere a purității și de anulare a ambiguităților și a paradoxurilor. În spaima lor față de hibrizi și compuși, gânditorii moderni au folosit opozițiile și taxonomiile pentru a separa fenomene

care în realitate funcţionează simbiotic. Natura şi cultura, mintea şi corpul, ştiinţa şi arta, masculinul şi femininul au devenit astfel polii unor dihotomii în cele din urmă sterilizatoare[5] .

Din suita acestor schizomorfisme face parte şi distincţia între conştiinţă şi inconştient operată de psihanaliză şi în general de psihologia secolului XX. Alan Bleakley sugerează că postularea inconştientului, deşi este o recunoaştere a existenţei unor activităţi psihice necontrolate de eu, reprezintă în acelaşi timp o modalitate de izolare şi clivare a acestora. Psihologia modernă are la bază utopia purităţii raţiunii, care trebuie ferită de contaminarea cu iraţionalul, cu nebunia, cu instinctele, cu componenta animală din noi[6] . Spaima de celălalt, aflat în noi sau proiectat în alţii, a creat angoasele de alienare atât de specifice modernităţii. Atunci când deplânge schizoidia („je est un autre"), rupturile, pierderea de sine, înstrăinarea, omul modern se comportă în funcţie de un ideal al subiectului unic, centrat, nedespicat.

Provocării multiplicităţii, modernitatea i-a opus o serie de proiecte ale unificării personalităţii, ale de-diferenţierii, cum le numeşte Fredric Jameson[7] . Sunt simptomatice în acest sens teoriile lui C.G. Jung, Lucian Blaga sau Mircea Eliade, conform cărora omul are nevoie de o recentralizare, se construieşte pe „axa eu-sine", atinge adevărata împlinire a fiinţei sau îşi regăseşte sinele printr-o retotalizare, iar arta şi cultura ar trebui să ofere un nou „drum spre centru", în locul celui pierdut odată cu ocultarea comportamentului religios. Pentru a combate efectele schizomorfe ale evoluţiei societăţii, omul modern a elaborat, în filosofie, în antropologie, în psihologie, în literatură, diverse proiecte ale centrului şi totalităţii persoanei. Ele constituie idealul a ceea ce am putea numi subiectul modern.

Spre deosebire de subiectul modern, care era preocupat de asigurarea şi garantarea unei identităţi esenţiale, monocelulare, unice, omul contemporan nu mai resimte cu aceeaşi spaimă şi reticenţă ameninţarea schizoidiei. Evoluţia subiectul actual poate fi definită ca o pulverizare a personalităţii, mai mult, ca o asumare programatică a identităţii multiple. Mai mulţi filosofi s-au aplecat asupra acestui proces. Unul dintre aceştia este Cornelius Castoriadis, care vorbeşte de o „lume fragmentată" (*monde morcelé*), de o „pluralitate a subiecţilor" şi de „policronie", concept sugerând faptul că omul actual trăieşte simultan în mai multe timpuri, în mai multe epoci şi în mai multe momente ale vieţii sale[8] . Un altul este Gabriel Liiceanu, care a diagnosticat „politropia" omului actual, deschis spre cele mai diverse spaţii şi experienţe[9] . Un al treilea este gânditorul polonezo-american Wlad Godzich, care a elaborat conceptul de „celeritate".

Prin celeritate, Godzich definește viteza accelerată a timpului subiectiv și colectiv în care trăim la ora actuală, viteză care ne cere să fim capabili să ne mutăm foarte rapid dintr-o percepție într-alta, dintr-o viziune într-alta, dintr-o identitate într-alta. La un seminar care a avut loc la Universitatea Centrală Europeană din Budapesta în vara lui 2002[10], Wlad Godzich a invocat următorul exemplu: aflat la un moment dat în Elveția, el a constatat, cu stupoare, că o mare bancă sponsorizează așa-numite petreceri *rave*, petreceri „monstru" foarte colorate, în care se consumă *ecstasy* și se ascultă muzică de la mai multe surse. Mirarea lui, pe care și-a exprimat-o față de un responsabil al băncii, era în ce măsură poate fi interesată o instituție serioasă să finanțeze niște manifestări care țin mai degrabă de subcultura de cartier, de viața informală, și mai puțin de viața organizată și riguroasă a unui agent financiar. Răspunsul reprezentantului băncii a fost acela că aceste petreceri *rave*, în care, cu ajutorul halucinogenelor, indivizii intră într-o stare de disociere (un picior dansează pe un ritm venind dintr-o cameră, o mână pe un alt ritm din altă încăpere), sunt un bun exercițiu pentru virtualii agenți de bancă sau de bursă, care și ei trebuie să urmărească cu ochii monitorul computerului, la microfonul din urechea dreaptă să asculte indicațiile pe care i le transmite un alt agent, iar lângă el să dea sfaturi unui client. În mod similar, se poate aprecia că omul de azi este obligat să fie prezent – dacă nu călătorind fizic, atunci prin contact electronic (telefon, Internet etc.) – la evenimente care au loc simultan la New York, la Tokyo, în Europa și în alte părți. Omul contemporan trebuie să învețe să facă față unei tot mai accelerate policronii și politropii. Pentru a gestiona această celeritate sporită a existenței, el trebuie să își creeze mai multe figuri simultane, să se construiască precum un subiect descentrat, desfăcut, un subiect de-a dreptul schizomorf, cu personalități multiple.

Revenind la distincția între subiectul modern și subiectul actual, mult timp, și eu am crezut că adevărata identitate se poate obține, după cum susțin Jung, Blaga, Eliade și alți teoreticieni, prin recentrare, prin regăsire, prin retotalizare, prin întoarcere în sine. Idealul omului modern, confruntat cu experiențe de ruptură, a fost permanent cel al întoarcerii în sine, al drumului spre centru, cum ar spune Eliade. Visul sau modelul uman modernist este cel al subiectului centrat, nuclear, unic, ce reușește să resoarbă toate fracționările la care este supus. Dar dacă evoluția noastră nu este aceasta? Dacă direcția societății și a omului actual este alta? Dacă omul contemporan se îndreaptă spre o anumită amplificare și pluralizare a personalităților sale, a fețelor și interfețelor sale? E o ipoteză antropologică greu de

dovedit şi, desigur, greu de controlat. Dar dacă e aşa, înseamnă că schizomorfismul acuzat de omul modern este chiar direcţia de evoluţie spre care ne îndreaptă societatea în care trăim.

În acest context, este posibil ca imaginaţia să joace un rol esenţial, pe care logica, intelectul şi raţiunea nu îl pot îndeplini, acela de a face să comunice personalităţile distincte din noi înşine. Este posibil ca ea să fie fluidul sau canalul de comunicare între identităţile noastre diferite. Într-o conferinţă despre fundamentele transdisciplinarităţii, Basarab Nicolescu a arătat că unui univers având mai multe niveluri de realitate (obiectul transdisciplinar) îi corespunde un subiect având mai multe niveluri de percepţie (subiectul transdisciplinar). Comunicarea între nivelurile de percepţie şi coerenţa însăşi a subiectului transdisciplinar ar fi asigurate tocmai de funcţia imaginarului[11].

Mai mult, este posibil ca imaginarul să fie chiar instrumentul prin care construim şi experimentăm diferitele noastre faţete sau identităţi. El ne ajută să explorăm dimensiunile paralele simultane, interioare şi exterioare, pe care intelectul, în calitatea sa de funcţie centralizatoare şi totalizatoare, nu le poate surprinde. Desigur, rămâne problema felului în care reuşim să gestionăm personalităţile multiple, a modului în care putem evita ruptura patogenă, schizofrenia în sens psihiatric. Poate că, din acest punct de vedere, imaginarul este nu doar un instrument de deconstrucţie a unui subiect unic, dar şi un instrument de reconstrucţie a unui suprasubiect sau a unui subiect multiplu neexplodat şi nemaladiv, funcţional.

Anarhetipul

Aducând discuţia spre domeniul literaturii şi al artei în general (pictură, muzică, teatru, film etc.), cred că există opere literare, cinematografice sau teatrale în care funcţionează un principiu *poietic* omolog cu ceea ce, la nivelul persoanei, am descris drept subiect multiplu. Este vorba de opere în care nu mai acţionează ceea ce suntem obişnuiţi să descriem prin termenii de arhetip, de pattern, de model. (Aşa cum am arătat în *10 studii de arhetipologie*, folosesc conceptul de „arhetip" în sens cultural, de invariant artistic, de model recurent, de *topos* sau *locus*, şi nu într-unul metafizic, în genul ideilor lui Platon, sau într-unul psihologic sau antropologic, în sensul lui Jung[12].)

Operele care se comportă arhetipic sunt opere care se conjugă cu idealul subiectului unic şi centrat. Sunt opere care secretează, fie în interior, fie la un nivel transcendent faţă de suprafaţa ficţiunii, un

sens unificator, un scenariu explicativ. N-are importanţă aici felul cum se construieşte acest sens. Spre exemplu, odată cu romancierii englezi din secolul al XVIII-lea, romanul modern s-a constituit pe ideea de „destin individual". Romanul modern şi-a căpătat identitatea atunci când a început să urmărească evoluţia unui destin, de la un anumit moment al vieţii protagonistului până la un punct final, conclusiv. Putem generaliza spunând că intriga unui roman în sens curent este construită ca un scenariu iniţiatic, un scenariu unificator, dătător de sens. Astfel de opere sunt gândite şi scrise în funcţie de un nucleu de semnificaţie ordonator, cosmoidal, care face ca materia narativă să graviteze pe orbite concentrice, aşa cum un magnet dă o formă piliturii de fier de pe foaia de hârtie. Spre exemplu, *Ulise* al lui James Joyce urmăreşte un model al cărui prototip explicit şi imediat este *Odiseea* lui Homer. Chiar dacă romanul în sine dezvoltă numeroase şi arborescente planuri şi construcţii paralele, Joyce a indicat, printr-o serie de indici, care este modelul prototipic ce constituie schema de profunzime, coloana vertebrală a cărţii. Tot arhetipal funcţionează şi *Povestea fără sfârşit* a lui Michael Ende, unde, chiar dacă nu este aparent limpede în ce direcţie se îndreaptă acţiunea, se simte permanent iradierea unor formule mitice şi a unor arhetipuri jungiene, care dirijează destinul personajelor. În primul exemplu, am avea de a face cu un arhetip vizibil, „un astru luminos", pus deasupra operei în aşa fel încât să o ilumineze şi să-i confere o imagine de ansamblu, unificată, iar în al doilea caz, am putea vorbi de un arhetip liminal, un „soare negru", un astru subteran, invizibil, dar cu o egală putere de omogenizare şi de ordonare a universului imaginar.

Pe lângă acest tip de literatură şi de artă, care concordă cu subiectul unic şi centrat, există şi o serie alternativă de opere, ce rezonează cu subiectul multiplu şi descentrat, în care modelul arhetipal este suspendat, este aruncat în neant. E vorba de opere care produc o anumită perplexitate atunci când încerci să le povesteşti sau să le cuprinzi într-o semnificaţie globală. E vorba de cărţi pe care nu le poţi rezuma într-o frază, şi asta nu deoarece sunt stufoase sau complicate în mod deliberat de autor, pentru a-ţi testa capacitatea de previziune (precum unele romane poliţiste), ci fiindcă substanţa lor refuză logosul. O asemenea artă se comportă anarhic sau anarhetipic[13]. Pentru a o descrie, propun conceptul de „anarhetip". După cum o sugerează combinaţia etimologică între anarhie şi arhetip, anarhetipul ar fi un arhetip sfărâmat, un arhetip în care centrul de sens, logosul operei, a fost pulverizat, asemenea unei supernove (soarele vizibil sau invizibil în jurul căruia gravitează materia cărţii) care explodează

într-un nor galactic de sensuri. Din acest punct de vedere, în istoria culturii europene poate fi delimitată o linie alternativă de opere în care nu mai apare un scenariu unificator, din care lipsește acel magnet capabil să ordoneze pilitura de fier a narațiunii. Sunt opere al căror principiu de construcție ar fi un anarhetip.

Anarhetipul este așadar un mecanism poietic ce refuză logosul. Într-o operă arhetipală, episoadele, scenele, imaginile se articulează una după alta, țintind spre un sens total ; o operă anarhetipică evită, la fiecare nouă articulație, scena sau imaginea care ar „face sens" cu cea anterioară și alege o continuare imprevizibilă. Nu este vorba doar de dorința barocă ori avangardistă de a provoca șocul și mirarea, intenție care își propune să scoată, în cel mai bun caz, un sens din chiar această dezarticulare, ci de o atitudine de revoltă mai radicală, provocată de o nemulțumire profundă față de scenariul unic, integrator, față de orice scenariu perceput ca normativ, diriguitor, limitativ și sterilizant.

Îmi imaginez arhetipul și anarhetipul ca niște lanțuri făcute din piese de lego : în cazul arhetipului, acest lanț capătă o structură și ajunge să stea în picioare, devine un schelet ; în cazul anarhetipului, deși legăturile dintre elemente rămân la fel de rezistente, lanțul pornește, aparent dezordonat, în toate direcțiile, fără să capete rigiditatea unui aparat osteologic sau a unei proteze mecanice. Anarhetipul este un animal cultural nevertebrat sau cu un schelet atipic, ce pare monstruos pentru cei obișnuiți cu fauna vertebrată, dar având virtuți și posibilități mult mai largi, nebănuite de poeticile curente.

Am să exemplific anarhetipul pornind de la așa-numitele romane „cu sertare", cum ar fi *Măgarul de aur* al lui Apuleius sau *Manuscrisul găsit la Saragosa* al lui Potocki. Pe firul narativ central, care în ambele cazuri este unul inițiatic, sunt grefate o serie de episoade și povestiri aparent divergente, care amplifică structura până aproape de spargere. Fără să intre în logica epică strictă, aceste episoade sunt totuși organice, creând o carnație imaginară, o atmosferă figurativă în lipsa căreia operele respective ar fi de nerecunoscut. Ce s-ar întâmpla însă dacă, într-un experiment imaginar, am extrage scheletul arhetipal, povestea inițiatică, și am păstra doar masa de episoade „periferice" ?

Masa narativă rezultată din astfel de devertebrări constituie ceea ce numesc un anarhetip. Exemple pentru o asemenea funcționare anarhetipică sunt romanele cavalerești din secolul al XVI-lea, care au debutat cu celebrul *Amadis de Gaula*. Construite originar pe scenariul arhetipal al căutării Graalului, aceste romane, tratate îndeobște drept prolixe și baroce, „uită" pur și simplu de imperativul unui sens final și evoluează în voia plăcerii narative, aglomerând

scene și întâmplări aparent disparate. Un reproș asemănător, acela că nu știe să creeze arhitectural, i-a fost adus și lui Proust. Folosind regresia în memorie ca un dispozitiv de amorsare epică, *În căutarea timpului pierdut* manifestă o libertate anarhetipică în explorarea unui material afectiv și sinestezic magmatic.

Cu cât ne apropiem mai mult de perioada actuală, recurența operelor anarhetipice crește. După ce a reușit, de bine de rău, să păstreze sub controlul arhetipului romanul său *Ulise*, James Joyce pare să fi renunțat, în ultima sa operă, *Veghea lui Finnegan*, la acest imperativ, abandonându-se în voia asociațiilor anarhetipice. *Alice în Țara Minunilor* sau *Alice în lumea oglinzii* ale lui Lewis Carroll construiesc lumi care nu se subordonează fizicii newtoniene, ci modelului relativist al lui Einstein sau fizicii cuantice. La fel sunt construite romanele lui Boris Vian (nu atât *Spuma zilelor*, care păstrează totuși un fir epic logic, cât cele ulterioare, *Smulgătorul de inimi* sau *Toamna la Pekin*) sau ale lui Thomas Pynchon (în special al său *V.*).

În cadrul dezbaterilor „Phantasma" (Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj) despre anarhetip, publicate de *Observatorul cultural*[14], am evocat mai multe exemple de opere literare, plastice, teatrale și cinematografice contemporane care se subordonează, după mine, unui mecanism anarhetipic, și pe care nu le voi relua aici. La o simplă privire împrejur, aceste mostre se pot oricând multiplica. Arta plastică nu face excepție, expoziții cum sunt SENSATION (New York, 2000) sau CREMASTER (expoziție itinerantă, 2003[15]) spărgând, prin diversitatea tehnicilor folosite, toate tipologiile existente, nu doar artistice, ci și ale umanului. Într-un volum despre „modelul teatral românesc", Miruna Runcan arată că scena românească actuală este autoritar dominată de un model unic, pe care îl caracterizează prin șase trăsături recurente. Prima dintre acestea este

> preexistența, în raport cu textul dramaturgic, a unei idei globale, implicite sau explicite, interioare sau exterioare acestui text[16].

Trăsătura aceasta definește exact ceea ce am numit prin „scenariu arhetipal". Or, în contrast cu modelul astfel definit, Miruna Runcan comentează și o serie de spectacole atipice, care pot fi calificate drept anarhetipice[17]. Un bun exemplu în acest sens sunt spectacolele Monei Chirilă, care pare să refuze organic, instinctual (nu neapărat principial și teoretic), un sens de ansamblu, formulabil în noțiuni, refuz care este un simptom al anarhetipului[18].

Privind retroactiv, se poate spune că la noi, în România, în ultima decadă, a apărut, din diverse motive istorice, o artă ce poate fi definită prin termenul de „anarhetip". Mai multe dintre scrierile importante de

după revoluţie, de la *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu la *Exuviile* Simonei Popescu, sunt compuse anarhetipic. Tendinţa aceasta ţine de o atmosferă creatoare comună, pe care am încercat să o delimitez constituind un mic grup oniric clujean (Ruxandra Cesereanu, Judith Meszáros, Ovidiu Pecican, Mona Chirilă)[19]. În cadrul poeticii (neo)onirice sau delirioniste (folosind un termen al Ruxandrei Cesereanu), aş exemplifica alergia la scenariul logic printr-o experienţă creatoare personală, şi anume prin cele două romane din ciclul *Noctambulii* pe care le-am publicat până acum. Am scris primul roman din serie, *Claustrofobul*, condus de un principiu de asociaţie a scenelor care se dovedea cu încăpăţânare rebel la ideea de a genera un sens global. Pentru a contracara această anarhie, am încercat chiar, cu un fel de disperare, să introduc indici narativi care să construiască un destin al protagonistului, în genul „ascensiunea şi căderea lui Anir Margus". Impresia mea este că încercarea de ordonare nu a reuşit şi că romanul şi-a păstrat o libertate sălbatică. Nemulţumit de această situaţie, culpabilizat de cei care îmi reproşau nebulozitatea, senzaţia de coşmar continuu al cărţii, receptiv la propriile-mi aprehensiuni legate de necesitatea unui sens totalizant, am scris cel de-al doilea roman, *Hidra*, în mod deliberat pe un scenariu arhetipal, ce ar putea fi definit ca un *descensus ad inferos*, un *regressus ad uterum*. Intenţia a dat imediat roade, Ion Vartic identificând rapid în roman mitul lui Isis plecată în căutarea lui Osiris. Or, dincolo de valoarea sau de nonvaloarea, de reuşita sau de nereuşita estetică a acestor romane, mă întreb dacă ele nu sunt rodul (şi) al unor formule creatoare diferite, una anarhetipică şi cealaltă arhetipală.

Logica operelor anarhetipice nu mai este o logică constructivă, în sensul de logică cosmoidală, este o logică a asociaţiilor mnemotice, sinestezice, onirice sau de orice altă natură, inclusiv mitică. În acest din urmă caz, trebuie spus că ele nu se bazează pe câte un mit unic, ci pe fragmente de mituri, pe miteme care pot păstra, fiecare separat, un anumit sens, dar nu se mai îmbină într-un scenariu total. Este cert că o asemenea artă, literatură, dramaturgie provoacă nemulţumire şi perplexitate. Creaţiile acestea dau senzaţia că scenele nu se leagă una de alta pentru a construi un sens global, că nu reuşesc (sau că nici nu şi-au propus acest lucru) să se împlinească într-o imagine totalizatoare, să se rezume într-un sens explicativ unic, lucru ce riscă să îi frustreze şi să-i irite pe unii critici şi spectatori.

Or, miza sau provocarea ridicată de asemenea creaţii constă tocmai în schimbarea protocolului creator regizoral, a modului de înlănţuire a scenelor, de construcţie a logicii interne a spectacolului. Trebuie să precizez că distincţia arhetipic-anarhetipic nu are o coloratură

axiologică, ci doar una descriptivă sau tipologică, deci ea nu vizează și nu garantează valoarea. Ceea ce discut nu este reușita sau eșecul estetic al unor asemenea opere, ce rămâne să depindă în continuare de harul autorului, ci posibilitatea ca o judecată de eșec să fie pusă din cauza unei neînțelegeri de paradigmă. Formulând cerințe de coerență semantică unor opere anarhetipice, riscăm să le falsificăm natura și mesajul și să le condamnăm pe motive extrinseci lor.

Cum funcționează așadar o asemenea operă anarhică? La un nivel de suprafață, resortul anarhetipului pare să fie alergia față de schemele sau „locurile bătute" și, în primul rînd, față de locul comun prin excelență: scenariul, povestea. Mecanismul anarhetipic controlează într-o manieră specifică punctele nodale, trecerile, intersecțiile, locurile de articulare ale „fabulei". El vizează criteriul după care are loc selecția continuărilor posibile în fiecare punct de încrengătură al unei opere. Atunci când ajunge la o articulație narativă, creatorul anarhetipic deviază sistematic și programatic de la ceea ce ar putea să sune a lucru știut, de la ceea ce ar putea să se deschidă spre un sens previzibil, de la ceea ce se întrezărește în orizontul comun de așteptare. Desigur, atitudinea anarhică nu este nouă, ea cultivă, printre altele, efecte de surpriză și de șoc ce aparțin și avangardei, spre exemplu. Totuși, arta anarhetipală de coloratură să-i spunem postmodernă e altceva decât arta avangardistă, ea nu urmărește cu precădere și cu insistență mirarea spectatorului, logica sa intimă este mult mai genuină. Nevoia de a evita tot ceea ce ar putea să sune a clișeu sau tot ceea ce s-ar putea constitui într-un mare scenariu explicativ rezonează, în epoca noastră postmodernă, cu sentimentul că „totul a fost spus", pe de o parte, și cu cel de inutilitate sau futilitate a marilor povestiri explicative, pe de alta. Anarhetipul corespunde, în planul operei, subiectului descentrat și multiplu din lumea contemporană.

O operă anarhetipală este o operă în care scenariul a fost pulverizat într-o nebuloasă de sens. Efectul pe care îl produce această artă nu mai este unul de revelație – în sensul iluminării provocate de intuirea bruscă a operei în globalitatea ei – și nici unul, ca să folosesc un termen din vechea teorie aristotelică, de *anagnoresis*, de recunoaștere. Influența pe care o exercită asupra publicului o asemenea artă, căreia nu i se aplică logica aristotelică a fizicii clasice, ci logica cuantică, de tip statistic, este de tip cumulativ. Scenele înlănțuite după o logică ce deraiază la fiecare pas sfârșesc prin a genera, prin conglomerare, o nebuloasă emotivă, afectivă, senzorială, imaginativă. Fragmentele, meteoriții, asteroizii, rămășițele de scene, imagini, simboluri, miteme alcătuiesc un nor figurativ care ne copleșește nu prin amintirea

astrului arhetipal inițial din care provin, ci prin el însuși, ca o nebuloasă remanentă, care ne bombardează imaginația și ne distruge convențiile de percepție. În poezia contemporană a fost emis un concept asemănător – cel de „metaforism" –, ce descrie o poezie în care metaforele nu mai sunt folosite la nivelul semnificatului – așadar, nu mai construiesc sensuri alegorice –, ci la nivelul semnificantului, ca simplu material figurativ. Poezia, proza sau teatrul anarhetipic utilizează imaginile, simbolurile, personajele, situațiile, miturile ca un material reciclat, ale cărui cărămizi nu mai păstrează planul arhitectural al clădirii de origine, dar nici nu intră în compoziția unei clădiri noi, ci rămân în stadiul de deconstrucție.

O problemă posibilă este aceea a acurateței cu care poate fi pus diagnosticul unui anarhetip, existând permanent riscul ca, acolo unde un comentator descoperă un anarhetip, un altul, mai sagace poate, să identifice un scenariu arhetipal pe care primul nu l-a văzut. Spre exemplu, în romanele sau în spectacolele deja menționate, poate fi ușor găsită câte o imagine emblematică, alegorică, simbolică, cum ar fi metamorfoza, răstignirea etc. Important este însă dacă acea imagine este emblematică pentru întreaga operă, dacă ea acoperă întreaga structură a cărții sau a spectacolului sau nu este decât un rest de imagine, un rest de simbol, un rest de arhetip, colat la un alt rest de arhetip, după o altă logică decât logica unui arhetip global. Anarhetipurile nu descriu dispariția totală, ci doar prezența incoerentă a resturilor de arhetipuri și de simboluri, așa cum nebuloasa rezultată după explozia unei supernove este alcătuită din asteroizi și bucăți de planetă ce provin din astrul inițial. Riscul este ca atunci când descoperi un fragment de arhetip să crezi că acesta este întregul astru. Deși la o analiză secundă diferite opere catalogate la o primă vedere drept anarhetipice ar putea să-și devoaleze un scenariu arhetipal, cred totuși că rămân suficient de multe opere încât să alcătuiască o clasă anarhetipală, în care fragmentele de semnificație alăturate nu dau un sens global, nu iradiază spre ansamblu, ci fiecare este purtătorul propriului sens.

Din cauza aceasta, nici nu mă grăbesc să schițez o definiție descriptiv-sistemică a anarhetipului, tip de definiție ce se potrivește mult mai bine arhetipului și altor concepte centrate, monologice, ci prefer o caracterizare creator-generativă. Și anume, aș defini anarhetipul ca pe un mecanism de creație, un „duct" epic sau liric ce evită, în desfășurarea operei respective, într-un mod deliberat (chiar dacă autorul nu îl teoretizează ca atare), asociațiile și conexiunile, succesiunile de imagini, de scene, de situații, ce duc la constituirea unui sens global al textului.

Pentru o sub-hermeneutică anarhetipală

Cum ar putea fi analizată o operă anarhetipică? În lipsa unui mesaj logic sau logocentric, este impropriu și contraproductiv să fie aplicată acestor texte o hermeneutică monodromă, o schemă interpretativă. O metodă care interpretează ar forța și ar camufla anarhetipul, l-ar falsifica, traducând într-un discurs conceptual și monologic un mesaj care este descentrat, translogic, plurimorf. Mai degrabă ar fi nevoie de niște metode care să nu interpreteze. Mai mult, nici măcar să nu deconstruiască (fiindcă deconstrucția actuală nu este decât o hermeneutică inversă, regresivă, care pune în discuție conceptele din care este construit un discurs pentru a le arăta mecanismele subliminale, ceea ce este tot o formă de traducere în limbaj monologic).

Ar trebui ca cercetările anarhetipale să suspende compulsia de a crea scenarii explicative. Adeseori, atunci când un material pare haotic, avem tendința de a-l ordona, de a-i da un sens, chiar dacă autorul nu a vrut neapărat să introducă un sens (sau, în orice caz, nu sensul clasic al subiectului monolitic). Probabil că metodei de supraconstrucție sau de metaconstrucție, care urmărește degajarea sau crearea unui sens transcendent operei, ar trebui să-i substituim o alta de subconstrucție sau de infraconstrucție, ceea ce aș numi o sub-hermeneutică. Scopul unei asemenea sub-hermeneutici ar fi nu acela de a interpreta, ci acela de a amplifica și de a elabora până la capăt latențele imaginilor și ale scenelor.

Pe de altă parte, este posibil ca însăși pretenția mai generală de a construi un concept riguros al imaginației și de a defini o hermeneutică a imaginarului să conducă în eroare sau pe o cale închisă. În a doua jumătate a secolului trecut, când Gaston Bachelard și Gilbert Durand puneau bazele cercetării moderne a imaginarului, așteptările comunității academice și științifice asupra felului în care ar trebui să se constituie o disciplină erau oarecum altele. Modernitatea era mult mai obsedată decât suntem astăzi de preceptele pozitivismului și raționalității. Dorința ei compulsivă era aceea de a ordona dosarele de date în structuri ferme și închise, în sisteme logice. Privind înapoi, putem considera această compulsie ordonatoare drept o maladie a spiritului modern. În plus, toate aceste studii au căpătat un aer oarecum desuet. Ele sunt ombilical derivate dintr-o viziune cognitivă specifică primei jumătăți a secolului trecut, energetistă și maniheistă. În baza unor asemenea presupoziții, imaginația a fost concepută, pe de o parte, în termeni substanțialiști, reificanți, ca o entitate materială sau măcar cu o bază organică, fiziologică ori chiar metafizică, iar pe

de altă parte, în termenii filosofiei iraționaliste, ca o funcție prelogică sau antilogică.

Unul dintre câștigurile postmodernității a fost o anumită umilință hermeneutică, hrănită de conștiința că nu există decât adevăruri relative și incomplete. Din perspectiva relativismului și pragmatismului postmodern, ceea ce ar trebui făcut astăzi nu este o cercetare teoretică asupra a ceea ce este imaginația, ci investigații concrete asupra modului ei de funcționare și reproducere. Nu ar fi vorba de o simplă declinare a competenței sau a apetenței de a lucra o definiție conceptuală, ci de o opțiune metodologică. Pentru a mă face mai direct înțeles, am să dau două exemple din alte discipline ce țin de trunchiul mare al antropologiei imaginarului : etnologia și psihanaliza. Ambele discipline au suferit în ultima parte a secolului XX două șocuri hermeneutice.

La începutul secolului trecut, etnologia făcea „cuplu metodologic" cu pozitivismul. Cercetătorul aflat pe teren își propunea să strângă cu cea mai înaltă acuratețe o cantitate cât mai mare de informații, pe care să o reconstituie apoi într-o imagine care să reproducă în mod cât mai corect viziunea despre lume a comunității sau tribului cercetat. Atât doar că viziunea personală a analistului, cel mai adesea pozitivistă și eventual atee, oricâtă maleabilitate și intuiție ar fi avut acesta, rămânea principial deosebită de viziunea analizatului. Acest fapt sfârșea inevitabil prin a introduce distorsiuni în reconstrucția de către un individ sau de către un grup de indivizi (cercetători) a imaginii despre lume specifică unui alt grup având alte presupoziții fundamentale. Exemplul cel mai cunoscut este perplexitatea etnologului care, sperând să demaște „șarlatanismul" vracilor tămăduitori prin „sucțiune" (extragerea bolii din corpul bolnavului prin închiderea duhurilor patogene în cristale), se simte privit cu o egală perplexitate nu doar de șamanul căruia i-a expus triumfător pietrele din mânecă, ci și de publicul ce asistă la vindecare, deloc impresionat de faptul că respectivele cristale se află la șaman și nu sunt extrase efectiv din bolnav.

Pentru a corecta acest neajuns metodologic de principiu, etnologia și știința religiilor de la jumătatea secolului XX au renunțat la presupozițiile pozitiviste și au format un nou cuplu metodologic cu fenomenologia. Abordarea fenomenologică presupune „punerea între paranteze a realității", adică suspendarea referințelor exterioare sistemului cercetat. Etnologul fenomenolog își propune în mod deliberat să-și ignore propriile convingeri și postulate, pentru a nu deforma materialul pe care îl cercetează. Formația scientistă, atee, creștină

etc. a savantului nu mai este, în mod programatic, lăsată să interacţioneze cu viziunea animistă, şamanică, budistă etc. a subiectului investigat. Mircea Eliade a ilustrat cu prisosinţă poziţia fenomenologică, el propunându-şi să degajeze modelul intern, nealterat, al gândirii religioase în stare pură, personificat în ceea ce el numea *homo religiosus*.

Dar este posibilă o poziţie perfect neutră, precum este sunetul alb din teoria muzicii sau corpul negru din termodinamică? Presupoziţia de neutralitate axiologică şi conceptuală a cercetătorului nu este o ficţiune periculoasă, ce lasă loc celor mai subtile (auto)manipulări? Începând cu cercetările lui Harold Garfinkel[20] şi Hugh Mehan[21] din anii ’60 şi cu precădere în ultimul deceniu al secolului trecut, în antropologie s-a conturat o nouă metodă, numită provizoriu *active research*, *experiential investigation*, *recherche-action*[22] etc. Procesele sociale şi culturale nu pot fi studiate în laborator, nu pot fi izolate în eprubete, ele sunt în plină desfăşurare şi este mai interesant să fie urmărite prin interacţiunea care se produce între cercetător şi subiect. Aceasta presupune, din partea cercetătorului, imersiunea completă nu doar în mediul şi felul de viaţă ale celui cercetat, ci şi în mentalitatea şi imaginea acestuia despre lume. În practică, aceasta înseamnă că acela care doreşte să investigheze, spre exemplu, şamanismul trebuie să se iniţieze şi să participe din interior la practicile şamanice, cum fac Michael Harner[23] sau Michael Taussig[24]. Cel care doreşte să studieze vrăjitoria şi ezoterismul urban trebuie să adere la şi să practice ceea ce propovăduiesc diversele secte oculte din Londra sfârşitului de secol XX, cum face Susan Greenwood[25].

Aceeaşi mutaţie metodologică poate fi pusă în evidenţă şi în psihanaliză. Tot în anii ’60-’70 ai secolului trecut, un psihanalist din a treia generaţie freudiană, W.R. Bion, definea „atenţia liber flotantă”[26]. El inova prin acest concept analiza clasică, bazată pe ideea de interpretare de către psihanalist a fantasmelor pacientului. Orice interpretare, pornind de la preconcepţiile psihanalistului, riscă nu doar să rateze sensul genuin al imaginilor pacientului, ci chiar să-i inducă acestuia interpretarea (şi poate nevroza) psihologului. După Bion, efortul hermeneutic al analistului trebuie să înceapă printr-o totală uitare a tuturor teoriilor şi o maximă disponibilizare a atenţiei simpatetice. Terapeutul trebuie să-şi reprime orice tendinţă de a interpreta freudian, jungian, kleinian sau în orice alt fel şi să se păstreze cât mai disponibil pentru a vibra la toate simbolurile şi construcţiile fantasmatice pe care i le serveşte pacientul. Bion ajunsese să lucreze cu tehnica atenţiei liber flotante nu doar în cabinetul de psihanaliză, ci şi în conferinţele, în studiile şi în cărţile sale. O anecdotă biografică este

sugestivă în acest sens. Apropiații lui Bion susțin că acesta era un orator extraordinar, care ținea conferințe revelatoare, ce dădeau ascultătorilor o senzație de inovație, de mare profunzime, de penetranță a gândirii. Întrebat, în timp ce se îndrepta spre auditoriul unde urma să prezinte un discurs despre Franz Alexander, ce subiecte va aborda, Bion ar fi răspuns deloc în glumă: „Sunt și eu mort de curiozitate să aud ce voi spune”[27]. Morala fabulei este că Bion nu își construia dinainte discursul, ci, intensificându-și atenția liber flotantă, crea, în rezonanță cu publicul din sală, asociații și relații noi, spontane, punând așadar la lucru o creativitate ad-hoc, însă deloc ingenuă, ci deliberată, programată.

Ceea ce trebuie să facă analistul nu este să-i ofere pacientului o traducere noțională, filtrată prin intelect, a simțămintelor și simbolurilor trăite de acesta, ci să pătrundă în lumea lui fantastică, să i se identifice și să încerce, din interior, din aceeași situație cu pacientul și împreună cu el, să găsească o altă soluție acolo unde pacientul a eșuat rămânând blocat în nevroză. Scopul acestei identificări fantasmatice este de a coborî după cel pierdut în labirintul nebuniei și de a-l aduce înapoi la suprafață, ca un Heracle care îl scoate la lumină pe Tezeu, rămas prizonier în Hades. Exemplul cel mai elocvent în acest sens care îmi vine în minte nu este un caz clinic, ci un film artistic despre o fetiță traumatizată de moartea tatălui ei. În ciuda eforturilor mai multor terapeuți și psihiatri, autismul sever al fetiței nu poate fi tratat până în momentul în care mama nu ia decizia de a-i materializa fantasmele pentru a-i înțelege suferința. Luând ca model palatele din jocuri de cărți construite compulsiv de copil, părintele angajează muncitori care să-i monteze în grădină, din panouri de lemn, o potecă circulară ascendentă. Urcând, în timpul unei reverii onirice, pe acest drum care duce către cer, mama descoperă că fetița exprima simbolic dorința de a merge în lună, unde un bătrân indian îi spusese că locuiesc morții.

Veridică sau nu, această povestire cinematografică poate fi folosită ca o emblemă pentru o posibilă metodă de cercetare a imaginarului. Presupoziția mea este că fantasmele nu trebuie interpretate, ci amplificate. Ele nu trebuie traduse din registrul imaginar în cel conceptual, ci trebuie ajutate să se exprime plenar, până iradiază toate sensurile simbolice latente în ele. În loc să fixeze imaginile prinzându-le cu acul noțional în insectarul teoriilor, cercetătorul ar face mai bine să le ofere un mediu activ, care să le permită dezvoltarea și evoluția. Imperativul acesta devine inevitabil în momentul în care nu ne mai propunem să elaborăm teoretic și să înțelegem conceptual o artă care

nu apelează la facultăţile noastre intelectuale de ordonare, ci la participarea noastră senzorială şi fantasmatică. Pentru a realiza efectiv un asemenea deziderat, ar fi probabil nevoie ca analistul să-şi abandoneze instrumentele teoretice şi să practice, să spunem, o literatură onirică. Dar poate că există totuşi şi o cale de compromis, aceea ca analistul să ia drept obiect cutare imagine fantasmatică recurentă într-o cultură sau alta şi să-i urmărească ramificaţiile pe cât mai multe din liniile de asociaţii simbolice. Cred că nu este obligatoriu ca, din cercetarea biografiei unui simbol sau mit, să se extragă cu orice preţ o concluzie de ordin filosofic. Există şi alte finalităţi ale urmăririi consecvente a metamorfozelor unei imagini, ce nu se măsoară neapărat în idei cuantificabile, ci în câştiguri afective şi în autocunoaştere empatetică. Amplificând toate latenţele unor asemenea imagini, prin analize succesive, se ajunge în final la o „nebuloasă" de imagini, în care „pulberea" de sensuri ajunge să vorbească prin ea însăşi, fără ca interpretul să fi smuls din operă un schelet interpretativ.

Contrametoda la care mă gândesc ar fi cea prin care nucleele de imagini nu ar fi interpretate, nu ar fi traduse în concepte, ci ar fi amplificate, ar fi „duse până la capăt". Sunt perfect de acord că, în practică, este foarte dificil – dacă nu imposibil –, de construit în spaţiul academic şi cu mijloacele investigaţiei raţionale o hermeneutică fantasmatică într-adevăr funcţională. Ce faci cu un nucleu de vis? Cum îl duci până la capăt într-o operă, într-o poezie, fără a scrie o continuare a acelei opere, a acelei poezii? Ce înseamnă până la urmă a amplifica o fantasmă, ca demers desfăşurat în cadrul unui discurs critic, personal sau colectiv? O asemenea sub-hermeneutică ar putea fi construită transplantând sau căutând un echivalent literar al metodelor participative şi al etnografiei narative din antropologia actuală. Sau apelând la tehnici alternative din psihoterapia contemporană, care contestă interpretările de tip psihanalitic şi propun un demers contrar – acela de explorare participativă a psihicului. Aşa este tehnica numită *EmotionalBodyProcess*[28], care, deşi are un fundament teoretic amestecat (postjungianism, psihologii transpersonale, şamanism New Age), ar putea fi exploatată preluând *mutatis mutandis* ceea ce are provocator şi funcţional. Metoda pleacă de la observaţia că, pentru a influenţa procesele psihice, este ineficient a lucra cu noţiunile acestor procese şi este nevoie a activa senzaţiile, afectele, imaginile şi fantasmele respective. *EmotionalBodyProcess* este, în mare spus, o tehnică metaforică, ce obiectivează durerile, spaimele, nucleele de tensiune, complexele etc. în figuri, situaţii, scene şi peisaje. Pacientul este îndrumat să imagineze trasee narative, cu

personaje animale sau umane care îi personifică părţile corpului şi ale sufletului, să dialogheze cu ele, să intre în situaţii dramatice, să se cunoască aşadar nu prin concepte, ci prin imagini fantasmatice. Desigur, şi psihanaliza presupune reacţii emotive (transfer, regresie, abreacţie etc.), dar ea le stimulează şi le gestionează printr-un discurs noţional (interpretarea însăşi), în timp ce aici ar fi vorba de o explorare imaginativă. Metoda s-ar plasa la nivelul imaginaţiei, şi nu la cel al intelectului.

În sfârşit, cred că o sub-hermeneutică a imaginarului ar căpăta o eficienţă sporită dacă ar fi extinsă de la o cercetare individuală la o cercetare de grup. Aceasta deoarece individul tinde să se identifice modelului subiectului unic, centrat, în timp ce grupul se manifestă în termeni mai apropiaţi de cei ai subiectului multiplu, scizionat. În cercetările recente, astfel de grupuri – numite *focus-groups* – sunt folosite pe scară tot mai largă în domenii dintre cele mai diverse. În plus, pentru a face eficient un asemenea grup, s-ar putea apela la un alt concept elaborat de W.R. Bion, şi anume cel de „grup fără lider". În perioada în care a lucrat la Clinica Tavistock, Bion a analizat felul în care funcţionează grupurile ce nu sunt conduse de o personalitate mesianică şi nu sunt orientate de un mesaj sau de un ideal comun[29]. Din perspectiva adoptată aici, se observă că o personalitate puternică acţionează într-un grup ca arhetipul într-o operă literară. Ideea ar fi aşadar de a constitui grupuri de cercetare fără lider, aşa cum operele pe care ar urma să le analizeze aceste grupuri sunt opere fără centru, adică anarhetipice.

Anarhetipul şi stările alterate de conştiinţă

Chiar şi atunci când reflectă sacrul, misticul, complexele inconştiente sau alte stări iraţionale, arhetipul este şi rămâne un concept de analiză raţional-logică, ordonatoare şi centralizatoare. El introduce un logos, revelează – cum i-o spune şi numele – un pattern esenţial, un model originar. Dar reuseşte el să exprime în modul cel mai adecvat aceste complexe transraţionale, infra- ori suprarаţionale? Nu riscă să le traducă şi să le conglomereze într-o semnificaţie inteligibilă atunci când natura lor este totuşi alogică? Nu toate personalităţile alternative ale subiectului multiplu sunt conştiente şi raţionale; mai mult, nici măcar subiectul multiplu, ca întreg, nu este sigur că acţionează ca un subiect centrat şi monologic. *Sinele*, în sensul lui Jung, înţeles drept centru al totalităţii psihice, este mai degrabă un ideal teleologic decât o realitate manifestă.

Până acum, am descris anarhetipul doar prin opoziţie la arhetip, ca un refuz spontan ori deliberat al ordinii centrale emanate de instanţa de sens. El făcea aşadar figură de instrument de deconstrucţie, pus la lucru într-un orizont de tip logocentric, ale cărui structuri le contestă, le dezasamblează şi le reasamblează după o necesitate aparent incomprehensibilă. Dar anarhetipul are şansa de a intra într-un domeniu familiar, unde să-şi găsească rostul, unde să se simtă „acasă" atunci când este aplicat multiplicităţilor neintegrate, personalităţilor necoordonate cu supraeul, viziunilor alternative, realităţilor paralele, stărilor alterate de conştiinţă. Toate acestea au nevoie de hermeneutici nonaristotelice, care să evite principiul selecţiei, excluderii, reducerii la normă sau la model.

Domeniul imaginarului este, la rândul său, un domeniu alternativ faţă de domeniul intelectului şi al filosofiei. Fără a mă grăbi să generalizez, aş spune că anarhetipul, ca punct de plecare, ar putea constitui un instrument mult mai adecvat de cercetare a imaginarului, care nu riscă să-i ucidă creativitatea plurimorfă, exuberantă, monstruoasă. El se poate apropia mult mai bine de nuclee de fascinaţie pe care cercetarea arhetipală nu face decât să le îngheţe într-un concept. Spre deosebire de arhetip, care izolează un complex iradiant fixându-l într-o imagine autocentrată, anarhetipul poate urmări pulsaţia subatomică, traseele cuantice, viaţa nebuloasă specifică acestor formaţiuni. Anarhetipul permite o abordare mai apropriată a unor teme care exercită asupra noastră un efect de *numinosum*, cum ar fi visele, fantasmele, literatura onirică, relatările despre experienţele letale, poveştile despre fantome, practicile şamanice, horoscoapele şi profeţiile astrologice, tarotul etc. Toate acestea sunt discipline care, desigur, au un aer marginal şi neserios, dar au fost recuperate de către cercetarea academică sub sintagma deculpabilizatoare şi neutră din punct de vedere moral de „stări alterate de conştiinţă"[30].

Care ar fi scopul recuperării unor asemenea teme „deocheate" şi sulfuroase? În faţa unor nuclee de fascinaţie care ne fac să vibrăm mai mult sau mai puţin conştient, obişnuim să adoptăm una sau alta din două atitudini contradictorii şi insuficiente fiecare. Una este cea a aderării spontane, a acceptării nediscriminatorii, a identificării afective şi fantasmatice, a lecturii naive, în sensul în care Gaëtan Picon arăta că midineta citeşte ingenuu aventurile de dragoste ale protagonistelor de roman şi participă, plânge, se bucură alături de eroină, ca şi cum ar fi vorba de o prietenă din lumea reală[31]. Cealaltă este cea a denegării şi a scepticismului, a refuzului sub motivul că e vorba de nişte teme care nu au nimic de-a face cu cercetarea academică, cu preocupările sobre, cu realitatea lucidă. Le depreciem,

le culpabilizăm, ne ruşinăm de ele, le acuzăm de misticism, lăsându-le în practica altor grupuri sociale. Teama de a nu fi luaţi în posesie de fantasme are drept consecinţă o sărăcire a vieţii noastre imaginare şi afective.

Oare nu se poate evita această dihotomie reductivă? Nu există o cale de a recupera nucleul de fascinaţie, de a-l analiza în aşa fel încât să nu cădem nici în kitsch religios sau estetic, dar nici în scepticism scientist şi refuz freudian? Miza celei de-a treia căi ar fi de a delimita nucleul de *numinosum*-ul prezent în cărţi, ficţionale sau nu, care ne provoacă o anumită atracţie obsesivă către lectură. Ea ar trebui să definească un demers sau o abordare capabilă să izoleze fascinaţia ca fenomen în sine, indiferent dacă obiectul acesteia este real sau nu, cum se întâmplă în controversatele cărţi ale lui Carlos Castaneda. (Deconspirat de Ioan Petru Culianu şi de alţii drept un şarlatan care a literaturizat pe teme şamanice, Castaneda îşi prezintă cărţile drept relatări autentice, „nonfiction”[32].)

Provocarea ar fi aceea de a analiza astfel de teme „problematice” fără a cădea în dilema opţiunii sărăcitoare, care ne obligă fie să le evacuăm din start, ca produse ale unui escroc intelectual, ce cad în afara interesului legitim, fie să le asumăm la modul fanatic, misticoid, ca doctrine ce pot fi urmate şi practicate. Cu alte cuvinte, este posibil de cercetat fascinaţia suscitată spontan de o asemenea carte, abordând-o drept ceea ce este ea: o trăire interioară, o descărcare fantasmatică, un complex psihic? Desigur, nu toată lumea vibrează la aceleaşi nuclee de *numinosum*. Unii pot avea o bună relaţie cu visurile şi coşmarurile lor, alţii pot fi obsedaţi de OBE (*out-of-body experience*) sau de o experienţă letală (*life-after-life*), alţii de misticismul creştin sau de meditaţia yoga, iar alţii de citirea aurei şi de medicina taoistă. Asupra tuturor plutesc, este adevărat, un voal de jenă, o acuză de neseriozitate, o culpabilitate nemărturisită, un sentiment al pericolului (cum ar fi cel de cădere în fanatism şi de pierdere a discernământului). Dar ele pot fi recuperate dacă sunt privite drept ceea ce sunt, drept obiecte mentale, „stări alterate de conştiinţă”. După cum demonstrează o serie de cercetări din ultima decadă, regrupate sub numele de „neuroteologie”, „Dumnezeu nu va pleca niciodată dintre noi”, deoarece trăirile mistice, transele şamanice, experienţele religioase au o bază neuronală în creierul uman[33].

Cred că sunt posibile astfel de analize care, apelând la atenţia liber-flotantă, la participarea activă şi la focus-grupuri liber constituite, ar aborda nuclee de fascinaţie rămase neexploatate (cel puţin, în literatura academică)[34]. O cercetare participativă ar urma să analizeze latenţele acestor mesaje, scrieri sau genuri, ar încerca să

le pătrundă sinapsele și mecanismele fantasmatice printr-o amplificare imaginară, și nu printr-o reducție conceptuală. În acest sens, demersul anarhetipic poate fi conceput ca o continuare a latențelor simbolice și imagistice ale discursului artistic. Pentru aceasta, este nevoie ca analistul anarhetipal să deculpabilizeze proiecția de fantasme, să înlăture suspiciunea care apasă asupra ei împreună cu întreaga cohortă de rezistențe, apărări și denegări însoțitoare și să o transforme într-un instrument de lucru, într-o metodă de investigație.

Anarhetipul și sfârșitul postmodernității

Perechea conceptuală arhetip-anarhetip reiterează și reformulează o serie de opoziții paradigmatice de tipul centru/periferie, construcție/deconstrucție (Derrida), rădăcină/rizomi (Deleuze), gândire tare/gândire slabă (Vattimo)[35], modele lineare/modele fractalice (Culianu) etc. Cu alte cuvinte, arhetipul și anarhetipul ar putea funcționa ca niște criterii de distingere între modernism și postmodernism, fapt sugerat și de etimologia opozitivă, prin raportare negativă la un preexistent, a termenului de „anarhetip", prin omologie cu cel de postmodernitate.

Totuși, anarhetipul denumește mai mult decât faza de disoluție a unui model, de colaps și evaporare a unui sistem, el definește un sistem nou, consistent, cu individualitate proprie. El descrie atât un proces deconstructiv (cum o sugerează în primă instanță chiar numele său), cât și unul de întemeiere a unui mod de existență autonom, a unei realități umane și sociale diferite de cele de până acum. În acest sens, anarhetipul ar trebui raportat nu atât la paradigma postmodernității, ci la paradigma (fără nume deocamdată, încă în stare embrionară sau în curs de a se naște) a lumii post-postmoderne. Pentru a pune în lumină această dimensiune constructivă, voi încerca să delimitez cele trei componente ale triadei modernitate-postmodernitate-post-postmodernitate în funcție de atitudinea lor față de fenomenele desemnate prin conceptele „jumelate" de „subiect multiplu" și „anarhetip".

Confruntată cu perspectiva deschiderii subiectului și a persoanei, modernitatea a adoptat conștient sau inconștient o atitudine de denegare și refuz. Omul modern a resimțit politropia ca un atac la adresa identității și a folosit diverse tactici pentru a o deprecia și a o culpabiliza. Instrumentul de satanizare cel mai eficace a fost acela de a descrie această metamorfoză în termeni medicali și psihiatrici. La sfârșitul secolului al XIX-lea, experimentele de transgresiune a limitelor subiectului unic, normal și sănătos (prin fascinația față de

hermafroditism, androginie, asexualitate, feminism, maladie etc.) au fost categorisite drept „decadente". Diagnosticul care trezea fiori în omul vienez și în cel european în general era cel de „degenerescență", aplicabil individului (în naturalism), culturilor (conform doctrinelor despre declinul civilizațiilor mondiale) și întregului Univers (teoria „morții termice" a cosmosului). Secolul XX a rămas la fel de speriat și de retractil față de spargerea subiectului, echivalând-o unor procese patologice cum sunt schizomorfia, schizoidia și personalitatea multiplă (în sens psihiatric).

Postmodernitatea a reușit să depășească rezistențele modernității față de subiectul multiplu. Ea a așezat discuția în planul mai larg al relativismului cognitiv, arătând că antropologia și psihologia subiectului unic sunt doar un „scenariu explicativ" între altele. Așa cum nici o metafizică nu poate avea pretenția de a explica în mod incontroversabil Universul, nu există nici o metapsihică sau o psihanaliză finală a individului. Omul postmodern a încetat să mai culpabilizeze politropia și policronia, acceptându-le ca pe o fatalitate. Dar, pentru a ajunge la această neutralitate, el a trebuit să plătească prețul relativismului – dezontologizarea lumii. Deconstruind marile „narațiuni" teologice, filosofice, științifice etc., postmodernitatea a fragilizat criteriile de certificare a realității, lăsându-ne suspendați în indecidabilitate cognitivă, în eterul rarefiat al teoriilor fără pretenție de adevăr. Ea a eșuat într-un nominalism ce nu se mai poate întoarce asupra realității ce îl secretează.

Or, chiar dacă pretențiile de a explica cu acuratețe lumea au fost deconspirate, aceasta nu înseamnă că substratul existențial însuși a dispărut, că el nu ne mai susține prezența și manifestările în lume. Alături de marele curent al deconstrucției, postmodernitatea a fost permanent însoțită și de un curent subteran cu pretenție contrară – cel al întoarcerii la ontologie, al recuperării existențialului de dincolo de nebuloasa reprezentărilor. În ceea ce privește subiectul multiplu, se poate spune că postmodernitatea i-a descărcat potențialul angoasant, prezentându-l ca pe un concept deconstructiv care participă inevitabil și el la aceeași indeterminare ca toate conceptele pe care le deconspiră. Cu alte cuvinte, discuția despre multiplicitatea eurilor pare să fi fost transferată în discuția despre multiplicitatea reprezentărilor eului. Prețul acceptării ideii de multiplicitate a fost așezarea acesteia în spațiul relativist al scenariilor teoretice.

Conceptul de „anarhetip" își propune să iasă din impasul postmodernității readucând discuția despre subiectul multiplu din planul reprezentărilor multiple ale subiectului în cel al structurii multiple a subiectului. Acest proiect post-postmodern se deosebește de cel

postmodern prin dorința de a recupera și de a surprinde dacă nu ontologicul, cel puțin existențialul, realul în care trăim în mod concret. Este simptomatic, în acest sens, curentul „neuroteologiei", afirmat în ultimii cinci ani, care depășește relativismul cognitiv, cuplând experiențele mistice și stările alterate de conștiință direct cu formațiunile neuronale ale creierului.

Anarhetipul descrie individul în termeni de multiplicitate reală, efectivă, a subiectului. El acceptă ca o realitate „ontologică" ceea ce modernitatea respinsese ca o catastrofă antropologică, înfruntând direct angoasele pe care postmodernitatea le eschivase dezontologizând discuția. Marea provocare este de a privi dincolo de rezistențele și apărările pe care le suscită ideea de subiect multiplu și, prin extensie, cea de anarhetip. Nu este posibil ca, analizată fără anxietăți defensive, deschiderea subiectului să dezvăluie că nu implică neapărat sfâșiere interioară și schizofrenie, ci îmbogățire și disponibilizare a unor resurse antropologice nebănuite? Individul anarhetipic este omul care nu își mai reprimă laturile contradictorii și aparent ireconciliabile, care nu își mai amputează tendințele divergente, ci, dimpotrivă, le acceptă și le explorează, fără să ajungă prin aceasta la disoluția personalității și la haos mental. El nu se mai culpabilizează pentru faptul că nu are un chip unic, un comportament monodrom, un proiect de sine teleologic sau un ideal imuabil, că nu este construit ca o persoană monolitică, ci se recunoaște în adevărata sa bogăție neunificată, își dă libertatea de a se comporta ca un subiect multiplu, poliedric. Este posibil ca de-abia așa el să devină capabil să facă față solicitărilor amplificate exponențial, pe care revoluțiile informatice, cognitive sau sociale actuale le impun omului viitorului.

Ipoteza pe care o avansez aici este că anarhetipul ar putea descrie, prin felul în care refuză modelul originar, conceptul totalizator și hermeneutica „tare", natura omului din epoca post-postmodernă în care intrăm. Mai exact, cele două fețe ale anarhetipului – cea deconstructivă și cea constructivă – ar corespunde postmodernității, respectiv post-postmodernității. Anarhetipul definește nu doar deconstrucția paradigmei moderne (adică postmodernitatea), ci și modul de funcționare al unei noi paradigme în curs de constituire atât la nivelul individului, cât și la cel al societății (adică post-postmodernitatea). Corelat conceptului de subiect multiplu, anarhetipul nu apare doar ca un atac la adresa subiectului unic și centrat, ci ca o tipologie alternativă de ființă umană. Schimbările și evoluțiile lumii actuale par a impune o nouă antropologie – a personalităților deschise și plurifocalizate.

Procesul de deschidere a subiectului descris de anarhetip se aplică nu doar indivizilor, ci și colectivităților. Or, și în acest caz, dincolo de anxietatea provocată de ideea unei societăți anarhice, distructive și stihiale, anarhetipul poate fi citit ca descriind, într-un registru răsturnat, o realitate pozitivă, o situație benefică. Societatea anarhetipică ar putea să vindece cel mai eficient maladiile modernității și să circumscrie cu acurateţe nevoile unei lumi globalizate. Prin maladiile sociale ale modernității înțeleg societățile totalitare, ideologiile rasiale, războaiele mondiale ale secolului XX. Toate acestea au derivat din incapacitatea omului modern de a gestiona procesele de diferențiere și ruptură, de individualizare și afirmare a singularității. Obsedat de modelul explicativ unic și de subiectul centrat, omul modern a resimțit afirmarea altor modele și individualități ca pe o amenințare ce trebuie contracarată. Neacceptându-și propria multiplicitate și multiplicarea interioară (ca individ, ca grup social, ca stat etc.), el a proiectat acești multipli în alteritate (socială, națională etc.).

Confruntată cu presiunea tot mai accentuată a diversificării mesajelor și individualităților, modernitatea a dezvoltat o fobie față de alteritate. Războaiele mondiale (inclusiv Războiul Rece) nu sunt atât rezultatul schizoidiei moderniste, ci mai degrabă „medicamentul" prin care modernitatea și-a imaginat că poate să suprime această schizoidie. Ideologiile rasiste își propuneau să reducă alteritatea exprimată la nivelul etniilor, cele marxiste – alteritatea construită la nivelul claselor sociale. Statele totalitare, fie de tip nazist, fie de tip comunist, corespund, în plan macrosocial, subiectului unic, care dorește să impună cu forța propriul adevăr, propriul scenariu explicativ al lumii. Obsesia centralității persoanei, amenințată de deschiderea subiectului, a dat naștere, în plan social, proiectelor totalitare și de exterminare prin Holocaust, Gulag și diverse alte variante de genocid (de la Armenia la Cambodgia, de la diverse state africane la fosta Iugoslavie).

Deși aparent stresantă, insecurizantă, tocmai relaxarea idealului subiectului unic și acceptarea celui multiplu ar putea permite, și în planul societății actuale, o coabitare înțelegătoare a alterităților. Asumarea „schizoidiei" sau a multiplicității individului pare să fie un stimulator și chiar o condiție pentru constituirea unei societăți globale neconflictuale. Anarhetipul rezonează în acest sens cu concepte din teoriile sociale și politologice actuale, cum sunt cele de multiculturalism și identitate multiplă[36]. Un tratament anarhetipic, de deschidere spre modele și proiecte identitare diferite de cele tradiționale, ar fi absolut benefic pentru societățile arhetipale de factură predominant patriarhală.

La cel mai general nivel, probabil că însăşi noua ordine internaţională pe cale de a se configura poate fi definită drept anarhetipică. Dacă modernitatea a fost construită pe conflictul exterminator între sisteme care se doreau totale, iar postmodernitatea a marcat disoluţia acestor polarităţi conflictuale (adică a Războiului Rece), post-postmodernitatea care a debutat la 11 septembrie 2001 se vede obligată să conceapă un nou model de relaţii internaţionale. Până la războiul din Irak, comunitatea internaţională a funcţionat pe baza principiului, specific Războiului Rece, al „neamestecului în treburile interne" (în formularea sa neaoş ceauşistă), ce consfinţea barierele juridice dintre state. În septembrie 2005, ONU a luat pentru prima oară în discuţie (fără să ajungă la un consens) ideea conform căreia comunitatea internaţională trebuie să îşi asume datoria şi să îşi aroge dreptul de a interveni în interiorul statelor unde dictatorii locali comit crime şi genociduri. Politica internaţională tinde spre o permeabilizare osmotică a graniţelor, nefăcând prin aceasta decât să consfinţească fenomene economice, culturale şi demografice generalizate.

Oricât ar părea de paradoxal, modul concret în care se poartă actualmente războaiele şi conflictele, care constituie în fond ofensive şi rezistenţe arhetipale la multiplicarea identităţilor, reflectă evoluţia spre o situaţie anarhetipică. Cele două războaie mondiale, precum şi Războiul Rece au fost războaie specific moderniste. În cadrul lor, factorul decisiv pentru a obţine supremaţia îl reprezenta acumularea cantitativă, forţa fizică şi masivitatea armatelor. Armele cele mai eficace erau cele mai „mari", în confruntări învingeau tancurile, bombardierele, portavioanele cele mai grele, mai uriaşe, mai blindate. În războaiele postmoderne (Golf, Afghanistan, Irak), factorul decisiv a devenit informaţia şi inteligenţa tehnologică, ce a surclasat puterea fizică. Terorismul internaţional de după 11 septembrie a deschis însă paradigma unui cu totul alt tip de război, care poate fi considerat post-postmodern. El nu mai opune polar state şi armate punctuale, masive, ci se întinde anarhic pe întreaga suprafaţă a globului. Combaterea terorismului este un război anarhetipic.

Termenul de „anarhetip" ar putea aşadar să reflecte o mare mutaţie de paradigmă, atât antropologică –vizând psihologia individului –, cât şi socială şi politică. Societăţile tradiţionale funcţionau prin raportarea şi reiterarea unor modele instituite (mituri, ritualuri, ideologii etc.), fixate ca arhetipuri (etimologic : tipuri prime sau modele originare, precum cele definite de Eliade). Modernitatea nu a ieşit din acest comportament, fiindcă, deşi experimenta dramatic procesele de ruptură – sau poate tocmai din această cauză –, ea şi nimeni alta a fost promotoarea unora dintre cele mai agresive mijloace de securizare a

identităţilor etnice şi culturale (ariene, germanice, ugrice, panslave, sarmatice, traco-dacice, ilirice, scitice, celtice etc.). Paradoxul este că, după eşecul acestor proiecte de impunere a unor arhetipuri, tocmai mulţimea proiectelor a condus la o situaţie anarhetipică. Modelele au devenit atât de numeroase, încât şi-au pierdut nu doar credibilitatea, ci chiar puterea structurantă. Lumea actuală poate fi imaginată ca un nor galactic rămas în urma exploziei viziunilor imperiale şi totalitariste. Ea nu dispune de un centru unic, ci se manifestă ca un echilibru dinamic, ca o „forfoteală" irepresibilă şi creatoare.

De aceea, ca o ultimă trăsătură în definirea anarhetipului, aş sublinia că acesta nu trebuie înţeles doar sub latura sa distructivă la adresa arhetipului, doar ca un instrument de deconstrucţie şi dislocare a modelelor arhetipale. Anarhetipul nu ia naştere printr-o nouă „moarte a lui Dumnezeu", printr-o golire sau dispariţie a arhetipurilor, ci, dimpotrivă, prin multiplicarea şi conjugarea acestora, ceea ce provoacă anihilarea şi echilibrarea lor reciprocă. Tipologic vorbind, anarhetipurile se manifestă cu precădere în marile perioade de sincretism cultural, cum au fost Antichitatea alexandrină sau Renaşterea. Istoric însă, ele par să atingă maxima dezvoltare abia în epoca actuală, de sincretism planetar. Dacă societatea contemporană merge într-adevăr în direcţia constituirii unei lumi globale, atunci această mutaţie paradigmatică va fixa anarhetipul, transformându-l dintr-un instrument de deconstrucţie (în postmodernitate) într-o figură ce descrie modul de agregare a epocii în care suntem pe cale să intrăm – o epocă anarhetipică.

Note

1. Nelson Goodman, *Languages of Anthropology*, Bobbs-Merrill, Indianopolis, 1968; *Ways of Worldmaking*, Harvester Press, Brighton, 1968.
2. Hilary Putnam, *Representation and Reality (Representation and Mind)*, The MIT Press, 1991; *Ethics without Ontology*, Harvard University Press, Harvard, 2004.
3. Humberto R. Maturana, *La Realidad Objetiva o Construida ?*, Anthropos Research & Publications, 1997.
4. Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, pp. 208-215.
5. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, Londra, 1993.
6. Alan Bleakley, *The Animalizing Imagination. Totemism, Textuality and Ecocriticism*, St. Martin's Press, New York & Macmillan Press, Londra, 2000, p. 29.
7. Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, partea a doua „Utopia, Modernism, and Death", Columbia University Press, New York, 1994, p. 80.

8. Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975, pp. 303-316. A se vedea, de asemenea, și *Le monde morcelé. Les carrefours du labyrinthe III*, Seuil, Paris, 1990.
9. Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului și a culturii*, Editura Cartea Românească, București, 1981.
10. Wlad Godzich, „The Subject of Globalization", conferință susținută în cadrul Seminarului „Global Mappings : Symbolic Geographies Revisited", desfășurat în perioada 8-19 iulie 2002, la Central European University din Budapesta.
11. Basarab Nicolescu, „Imaginație, imaginar, imaginal : Perspective transdisciplinare", conferință susținută la Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj, 15 februarie 2006.
12. Corin Braga, „Arhetipologia ca metodă comparatistă", în *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
13. Am preluat termenul „anarhetipic" de la un tânăr filosof bulgar, Boyan Manchev, care, într-un studiu despre Platon, vorbește despre un mimesis an-arhetipic (sau an-arhic), opus artei care reflectă ideile, arhetipurile. A se vedea Boyan Manchev, „La rupture de Platon. La philosophie contre la poesie", în *SUMPOSION, Études en hommage au Prof. Bogdan Bogdanov*, Sonm, Sofia, 2000.
14. Corin Braga, „Anarhetipul și sfârșitul postmodernității", în *Observator cultural*, nr. 165-166 și 167/2003.
15. A se vedea *Observatorul cultural*, nr. 151, 2003.
16. Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc. Eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura Unitext, București, 2000, pp. 102 *sqq*.
17. Comentând și adoptând termenul de „anarhetip", Mirunca Runcan regăsește o serie de trăsături ale acestuia în întregul teatru românesc contemporan. A se vedea „Teatrul și perspectiva anarhetipală", I-II, în *Observatorul cultural*, nr. 185-186, 2003.
18. Corin Braga, „Mona Chirilă și post-modernismul regizoral", în *Steaua*, nr. 10, 2002.
19. A se vedea manifestele mele „Halucinaria – Resurecția onirismului" (*România literară*, nr. 6, 1992) și „Onirism estetic și onirism halucinatoriu" (*România literară*, nr. 21, 1992).
20. Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Polity Press, Oxford, reprint, 1985.
21. Hugh Mehan și Houston Wood, *The Reality of Ethnomethodology*, John Wiley & Sons Inc., New York, 1975.
22. Vezi D. Young și J.-G. Goulet (ed.), *Being Changed by Cross-Cultural Encounters : The Anthropology of Extraordinary Experience*, Broadviews Press, Peterborough, Ontario, 1994. De asemenea, B. Tedlock, „From Participant Observation to the Observation of Participation : The Emergence of Narrative Ethnography", în *Journal of Anthropological Research*, nr. 47, 1991, pp. 69-94.
23. Michael Harner, *The Way of the Shaman*, Harper & Row, New York, 1980.
24. Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
25. Susan Greenwood, *Magic, Witchcraft and the Otherworld. An Anthropology*, Berg, Oxford, New York, 2000.

26. Wilfred R. Bion, *Gânduri secunde. Lucrări selectate de psihanaliză*, studiu introductiv de James S. Grotstein, traducere din limba engleză de Carmen Bujdei și Florin V. Vlădescu, S. Freud, Binghamton, New York, 1993; *Seminarii braziliene*, traducere de Virgil Stanciu, Binghamton și Cluj-Napoca, 1994.
27. James S. Grotstein, „Wilfred R. Bion: O privire introductivă asupra vieții și operei sale", studiu introductiv la Wilfred R. Bion, *Gânduri secunde. Lucrări selectate de psihanaliză*, ed. cit., pp. 22.
28. Dorothea von Stumpfeldt, Daniel Benor și Ruth Benor, „EmotionalBody--Process", „Part I – Healing Through Love", „Part II: Theories and Evidence on Combining Imagery, Energy Medicine, and Awareness of Non-Local Mind", în *The International Journal of Healing and Caring*, vol. I, nr. 1 și 2, 2001.
29. Studiile, care au dat naștere așa-numitei „metode Tavistock", au fost publicate în volumul W.R. Bion, *Experiențe în grupuri* (1961), *apud* James S. Grotstein, *op. cit*., pp. 13-17.
30. Charles Tart, *Altered States of Consciousness*, Wiley, New York, 1969; *Transpersonal Psychologies*, Harper, San Francisco, 1975.
31. Gaëtan Picon, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, traducere de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1973.
32. Trimit la studiul meu „Carlos Castaneda și stările alterate de conștiință", în *Caietele Echinox*, vol. 8, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005.
33. A se vedea Andrew Newberg, *The Mystical Mind: Probing the Biology of Religious Experience (Theology and the Sciences)* (Augsburg Fortress Publishers, Minneapolis, 1999), *Why God Won't Go Away: Brain science and the biology of belief* (Ballantine Books, New York, 2002), Michael Winkelman, *Shamanism: The Neural Ecology of Consciousness and Healing* (Bergin & Garvey, Westport, 2000).
34. În acest sens este conceput întregul volum tematic *Șamanismul postmodern*, din *Caietele Echinox*, vol. 8, lucrat de studenții de la masteratul „Istoria imaginilor – Istoria ideilor" (2003-2004 și 2004-2005) de la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca.
35. Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (ed.), *Gândirea slabă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1998.
36. A se vedea Victor Neumann, „Perspective comparative asupra filosofiei multiculturale", în *Caietele Echinox*, vol. 1, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Capitolul 11

Arhetip, anarhetip, eschatip

Impresionanta sistematică a genurilor și speciilor din teoria literară modernistă pare să resimtă, cel puțin după 1989 încoace, un tot mai accentuat fenomen de oboseală. Aceasta nu atât din cauza vreunei contestări sau deconstrucții postmoderne a eșafodajului și a metodologiilor analitice, cât mai degrabă chiar din cauza încheierii procesului de clasificare și taxonomie. Dusă până la distincții și definiții de mare finețe, genologia pare să-și fi epuizat resursele de creativitate și de interes, să fi spus dacă nu tot ceea ce era de spus, atunci tot ceea ce merita spus, cel puțin în stadiul actual al cercetării literaturii. Un fenomen asemănător s-a întâmplat ceva mai devreme cu teoria figurilor de stil. Odată cu sinteza lui Pierre Fontanier, *Figurile limbajului* (1821)[1], care a inventariat, a adus la zi și a fixat cam toate figurile stilistice moștenite din retorica clasică, criticii și teoreticienii literaturii par să fi abandonat terenul, răsuflând ușurați că tot ceea ce era important de cercetat a fost cercetat, că terenul a fost epuizat și scopul atins. Știm cu toții că, în caz de nevoie, printr-o rapidă informare în domeniu, ne-am putea procura instrumentele care să ne permită analiza celor mai complicate fenomene stilistice. Or, tocmai conștiința acestei posibilități ne permite să facem economie de analiza respectivă.

În mod similar, teoria genurilor și a speciilor pare că a devenit o construcție încheiată, în care nu mai este loc de investit un efort creator. Pe de altă parte, este prematur de reclamat o reconstrucție a domeniului ; nu a trecut suficient timp și nu s-a acumulat suficient material nou care să determine o repunere a întregii probleme dintr-un unghi nou de vedere. Încât, paradoxal, tocmai conștiința că avem la dispoziție un foarte sofisticat aparat de analiză genologică, la care putem apela oricând dorim, face să scadă vertiginos pasiunea pentru un asemenea demers și alungă interesul în alte direcții.

În schimb, în centrul interesului au rămas în continuare discuțiile care abordează morfologia culturală la cel mai general nivel, cel al

macrostructurilor, al paradigmelor. Desigur, nu mai este vorba de abordarea morfologică practicată în prima jumătate a secolului XX de un Frobenius, Spengler, Wörringer sau Wölflin ; cercetarea actuală nu mai este substanţialistă şi reificantă, ci funcţionalistă şi relaţională. Marile discuţii actuale sunt suscitate de evoluţiile globale de sistem[2], de paradigme precum cele de modernitate şi postmodernitate. În acest cadru, îmi propun să introduc trei concepte tipologice, capabile să descrie macrostructuri şi arhischeme – cele de arhetip, de anarhetip şi de eschatip.

Arhetipul

Arhetipul este un concept cu o vechime venerabilă, ce coboară înapoi până la Filon din Alexandria, dacă nu până la Platon. Desigur, termenul suscită actualmente anumite reţineri şi idiosincrazii. El are un anumit aer vetust, care trimite la un mod depăşit de concepere a problemelor. Trăim într-o lume în care un anumit scepticism nominalist ne face să privim cu mefienţă conceptul de „modele iniţiale", imuabile, situate într-un *illud tempus* religios sau metafizic. Ipoteza existenţei unor asemenea invarianţi cu prezenţă ontologică tare nu mai suscită de mult aceeaşi adeziune ca în filosofia antică sau în scolastica medievală ori în neoplatonismul Renaşterii. Pe de altă parte, conceptul de „arhetip" a fost compromis şi în varianta sa psihologică, ce vede în el nu un invariant metafizic, cu o existenţă obiectivă, ci un invariant antropologic, cu o existenţă subiectivă. Mă refer, desigur, la teoria jungiană a arhetipurilor, concepute ca nişte matrice ale unui presupus inconştient colectiv, teorie pe care epistemologiile actuale tind să o evite. În plus, arhetipologia lui Jung mai are şi defectul de a fi fost invocată în vehicularea unui mesaj antisemit, ideea de invarianţi psihologici fiind susceptibilă de a servi drept suport pentru construcţia unei teorii a raselor.

Totuşi, deşi aceste obiecţii şi critici sunt valide, este păcat ca ele să ducă la îngroparea unui termen cu un potenţial conceptual şi ideatic mult mai bogat şi mai venerabil decât unele dintre evoluţiile şi derapajele sale ideologice ulterioare. Chiar contestând în bloc sistemul lui Jung, ar fi eronat dacă s-ar arunca la canal, odată cu apa din copaie, şi copilul terminologic, cel de „arhetip". În definitiv, conceptul este cu mult mai amplu şi nu se identifică accepţiunii pe care i-au dat-o Jung, Eliade, Durand sau oricare alt gânditor şi filosof actual. Este adevărat, tocmai longevitatea lui l-a supus unui proces de amplificare şi inflaţie, care a dus la erodarea unor contururi

și profiluri bine tăiate și la încărcarea lui cu cele mai felurite conținuturi și înțelesuri. Ceea ce ar trebui așadar făcut este o radiografie istorică a evoluției conceptului, capabilă să izoleze accepțiunile diverse pe care le-a primit de-a lungul timpului și, într-o a doua instanță, să-i restabilească un sens operațional.

În volumul *10 studii de arhetipologie*, am distins trei mari sensuri pe care termenul de „arhetip" le-a primit de-a lungul culturii europene : un sens metafizic (în sensul ideilor platoniciene), unul psihologic (în sensul schemelor psihice jungiene) și unul cultural (în sensul *topoi*-lor sau *loci*-lor lui Curtius)[3]. În această a treia accepțiune, arhetipul desemnează niște constante, niște invarianți ai unui curent sau ai unei culturi, fără să statueze nimic „compromițător" sau lipsit de acoperire în privința existenței lor obiectiv-metafizice sau subiectiv-psihologice. Dezbărat de ambițiile ontologice sau antropologice, înțeles în sens cultural, arhetipul are toată „modestia" necesară pentru a se oferi ca un instrument operativ în domeniul studiilor culturale. Accepțiunea sa cea mai simplă – și, prin urmare, cea mai eficace – este cea folosită în domeniul filologiei. În cercetarea transmiterii și migrației variantelor unui text original în sistemul de copiere practicat în Evul Mediu, arhetipul desemnează textul prim de la care pleacă o întreagă stemă de còpii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit din toate derivatele sale.

Așezând așadar arhetipul în limitele unei concepții „culturaliste", am să definesc prin „structură arhetipală" o structură care se organizează în funcție de un model unitar și centrat. O operă arhetipală este o operă în care se regăsește un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuind un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere. Acest scenariu identificabil poate fi definit în termeni tematici sau în termeni formali.

În termeni tematici, toate marile mituri (arhaice sau moderne) se pot constitui într-un scenariu arhetipal, cum este Cartea Facerii în *Iosif și frații săi* al lui Thomas Mann sau *Odiseea* în *Ulise* al lui Joyce. Nu întâmplător, Northrop Frye vedea în Biblie „marele cod" al literaturii europene[4]. Literatura mondială poate fi decupată, tematic, în mari corpusuri de texte a căror genă familială este dată de un tipar arhetipal. Spre exemplu, Christopher Booker identifică șapte mari „intrigi" ale epicii universale : căutarea, înfruntarea cu monstrul, evoluția de la sărăcie la bogăție sau de la inferior la superior, călătoria, renașterea, comedia și tragedia[5]. În același sens, pornind de la sintezele lui Mircea Eliade asupra riturilor și a inițierilor religioase[6], Léon Cellier[7], Simone Vierne[8] sau Isaac Sequeira pentru romanul american[9] au definit marea clasă a romanelor inițiatice. La fel, pot

fi identificate alte serii de texte organizate de teme precum catabaza în infern[10], călătoria șamanică a sufletului[11], questa spirituală[12], *regressus ad uterum* etc. Un asemenea demers se poate finaliza chiar cu un *Dicționar de mituri literare*, cum este cel coordonat de Pierre Brunel[13].

În termeni formali, schemele arhetipale indică un principiu de organizare și de coerență internă a unor opere asemănătoare la nivelul arhitecturii, chiar dacă sunt construite din „cărămizi" tematice neomogene. Un astfel de arhetip formal, care organizează specia romanului din secolul al XVIII-lea englez până târziu în secolul XX, este așa-numitul *Bildungsroman*, romanul formării unui caracter. Cuplarea epicului romanesc la ideea – de coloratură protestantă – de „destin individual" a introdus un scenariu foarte riguros, care, în romanul așa-zis modern, nu a mai permis vagabondajul și digresiunea necontrolată, care își făceau de cap în romanul cavaleresc sau picaresc renascentist și baroc, ci a impus ordonarea acțiunii într-o schemă unificatoare – cea a modelării unui caracter.

Definesc așadar prin „opere arhetipale" acele opere care sunt construite în funcție de o schemă explicativă unitară, indiferent de natura și de sorgintea acestei scheme. Un text arhetipal poate fi „rezumat" în câteva cuvinte sau fraze, rezumarea constând tocmai în identificarea scenariului unificator. Acest scenariu are rolul unei coloane vertebrale, care împiedică dezarticularea sau dezagregarea epicului. El este responsabil de impresia de coerență și de unitate a textului, oricâte digresiuni și sertare ar putea dezvolta discursul respectiv. Generalizând, se poate spune că modelul arhetipal descrie o cultură bazată pe ceea ce Baudrillard numește „mari scenarii explicative" (fie ele religioase, filosofice, istorice sau literare). O cultură arhetipală este o cultură dominată de schemele centrate și globalizante, care polarizează materia fantasmatică pe trasee prestabilite, ordonabile într-un sistem solar armonic, de-a dreptul pitagoreic. Arhetipalul ar defini așadar o metatipologie culturală, o paradigmă dominată de opere cu o configurație monopolară și totalizatoare, cu un centru bine definit și cu o coloană vertebrală rapid identificabilă.

Anarhetipul

În opoziție cu arhetipul și cu structurile arhetipale, poate fi definit un concept complementar – cel de anarhetip. După cum este ușor de văzut, termenul „anarhetip" este compus din trei cuvinte grecești: particula privativă *a*, *an* („a-", „fără", „anti", „contra") + *arkhaios*

(„vechi", „originar", „prim") sau *arkhê* („început", „origine") + *typos*, („tip", „model"). Două câte două, aceste rădăcini greceşti sunt deja prezente în conceptele de „anarhie" (*an* + verbul *arkhein*, „a comanda, a conduce") şi de „arhetip" („model originar", „tip prim"). Anarhetipul ar fi aşadar, după modul cum vrem să combinăm cele trei cuvinte, fie un „model anarhic", fie un „antiarhetip".

Conceptul de „anarhetip" poate fi construit pornind de la teoria platoniciană a Ideilor. După cum se ştie, Platon considera că lumea reală este o imagine (*eikon*), o copie (*eidolon*) a lumii ideale, alcătuită din esenţe (*eidos*), din idei (*idea*). Multiplicitatea lumii empirice este rezultatul unui mimesis ontologic, al unei reduplicări materiale practic inepuizabile a stocului de modele esenţiale. Ce s-ar întâmpla însă dacă lumea reală s-ar abate de la modele şi ar începe să se autogenereze an-arhetipic? Acesta ar fi coşmarul metafizicii lui Platon. În dialogul *Parmenide*, Parmenide îl confruntă pe Socrate cu aporia următoare: Oare nu ar trebui să afirmăm existenţa unei forme separate, ideale şi pentru „lucruri ce-ar părea să fie de tot râsul, bunăoară firul de păr, noroiul şi gunoiul"? Socrate mărturiseşte că perspectiva de a atribui o formă sau un prototip (*paradigma*) fiecărui element existent îl tulbură şi îi dă senzaţia că alunecă într-o „prăpastie de vorbe goale"[14]. Explicaţia implicită sugerată de Socrate este că asemenea lucruri nedemne nu sunt decât accidente, exemplare ratate, imperfecte, ale formelor ideale.

Vorbind despre speciile artei imaginii, Străinul din Elea din dialogul *Sofistul* deosebeşte arta reproducerii exacte, care dă naştere la icoane (*eikon*), şi arta fantezistă, care dă naştere la plăsmuiri (*phantasma*)[15]. Să presupunem pentru o clipă că Demiurgul platonician ar începe să modeleze lumea fizică folosind drept model nu icoanele Ideilor, ci fantasme şi plăsmuiri aberante, incontrolabile şi imprevizibile. Anarhetipurile implică activitatea unui *mimesis* anarhic, ce refuză conformitatea cu tipurile ideale şi produce entităţi fortuite şi ireductibile, singulare, o galerie de „monştri". Într-o asemenea situaţie, accentul ar cădea asupra *quidităţii* existenţei concrete, a individualităţii irepetabile, care nu depinde de un proiect sau de o tipologie prestabilită, de natură metafizică, antropologică, psihologică, culturală sau de alt fel.

Cum îşi propune să o sugereze şi numele, anarhetipul este un concept care se manifestă anarhic faţă de ideea de model sau de centru. Arhetipul şi anarhetipul descriu două tipuri de configuraţii şi de „comportamente" imaginare şi creatoare. Structurile arhetipice sunt organizate în funcţie de un model central, care dă sensul tuturor componentelor ce derivă din el sau care depind de el; structurile anarhetipice sunt structuri în care componentele se relaţionează

anarhic, evitând sistematic imitarea vreunui model sau integrarea într-un sens unic și coerent. Desigur, opoziția aici nu este între real și virtual, atât arhetipul, cât și anarhetipul având aceeași realitate, ceea ce le deosebește fiind faptul că unul are un nucleu organizator central, ca un sistem solar configurat în jurul unei stele, în timp ce al doilea este difuz și lipsit de centru, ca un praf galactic care fie deocamdată nu s-a coagulat într-un sistem solar, fie a rezultat în urma exploziei unei supernove. Cum o sugerează aceste două metafore în opoziție – a astrului și a norului galactic –, nu este obligatoriu ca arhetipul și anarhetipul să derive unul din altul (deși ambele cazuri sunt posibile); ele pot foarte bine să coexiste fără să implice o relație de succesiune. Este adevărat că termenul însuși de „an-arhetip" este etimologic construit prin negația unui termen preexistent – cel de arhetip –, dar această negație nu presupune neapărat o derivație prin distrugere a ceva anterior, ci doar o organizare după un principiu centrifug, opus unui principiu centripet.

Prin configurația sa, arhetipul implică prezența unui principiu de închidere, de finitudine și de completitudine. O operă arhetipală are o rotunjime care nu îi permite amplificări și dezvoltări nelimitate și necontrolate. Desigur, orice schelet organizator admite dezvoltări imprevizibile, dar aceasta în limitele unei toleranțe care garantează coerența întregului. Depășirea acestei măsuri ar duce la explozia totului, la disoluția sensului. Anarhetipul, în schimb, este prin însăși definiția sa o formă deschisă, prelungibilă, continuabilă. Secvențele sale se înlănțuie fără să depindă de un centru de gravitație, încât ele se pot îndepărta unele de altele oricât de mult, pe cele mai neașteptate traiectorii, fără să pericliteze prin aceasta nebuloasa din care fac parte. Am să dau un exemplu: *Manuscrisul de la Saragosa*, fantastul roman al lui Jan Potocki, este construit pe o schemă arhetipală – inițierea protagonistului, Alfons van Worden. Pe această linie narativă sunt grefate însă o serie de povestiri și anecdote care depășesc cu mult cantitatea de epic închinat povestirii principale. Ce s-ar întâmpla dacă, imaginând un mic experiment teoretic, am extrage din roman coloana vertebrală a schemei inițiatice și am păstra doar carnația sa epică periferică? Am obține un fel de moluscă narativă, în genul celor *1001 de nopți*. Unui asemenea nevertebrat i se pot alipi oricâte episoade și secvențe noi, fără ca aceasta să deranjeze vreun simț de coerență și de finitudine. În aceeași situație se află o altă carte aiuritoare, *Alice în Țara Minunilor*, un coșmar îmbrăcat în haina unui basm. Construită după principiul asociațiilor onirice, cartea este alcătuită dintr-o suită de tablouri și întâmplări care nu se adună

și nu se combină într-un scenariu unitar. În oricare moment al ei ar putea fi inserat un alt episod, fără ca aceasta să dăuneze ansamblului, tocmai fiindcă natura acestuia este anarhetipică.

Introducerea unui concept precum cel de „anarhetip" mi se pare necesară pentru a da seama de o serie de opere și, într-un sens mai larg, de configurații culturale și sociale. Există mai multe opere (care pot fi literare, dar și cinematografice, muzicale, plastice etc.) care, în lipsa unui concept capabil să le asume, riscă să fie percepute ca niște rebuturi, ca niște abateri de la o normă general acceptată. Cum de obicei o asemenea normă are toate atuurile unui canon, conferind adică valoare, operele care ies din acest canon sunt relegate în periferiile nonvalorii, ale inexpresivului, ale ininteligibilului. Singura șansă pe care o au creațiile noncanonice de a se impune într-un mediu „arhetipal" este aceea de a poza ca excepții, care să fie acceptate tocmai în postura lor de bizarerii, de singularități care, în definitiv, nu fac decât să pună mai bine în valoare norma însăși. Mă gândesc, spre exemplu, la opere precum romanele lui Boris Vian sau *Șotronul* lui Cortázar, opere atipice, deconstructive ale canonului, care însă au fost validate tocmai ca ciudățenii ce iau în răspăr marile modele.

Or, dincolo de asemenea exemple de intruși ce au fost totuși acceptați în canon după ce au fost bine aseptizați, există serii întregi de creații care circulă și au circulat pe trasee paralele cu cele ale paradigmei oficiale. În marea sa sinteză asupra „anatomiei" genurilor literare, Northrop Frye acordă un loc și scrierilor subordonate unei „tehnici a dezintegrării". Astfel, criticul diagnostichează un comportament creator comun în „haosul exuberant" al scrierilor lui Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*), pe care le-am putea integra în așa-numitele „călătorii extraordinare":

> acest gen de satiră fantastică desființează asociațiile obișnuite, reducând experiența obișnuită la una din multele categorii posibile și evidențiind fundamentul ipotetic *als ob* al gândirii noastre[16].

Totuși, Northrop Frye vede aceste opere, pe care le încadrează în genul satirei, doar ca niște excrescențe ale marilor arhetipuri literare, ce își trag seva din contestarea și distrugerea normelor. În schimb, în ipoteza mea, anarhetipurile nu sunt niște simpli paraziți deconstructiviști ai arhetipurilor, ci au autonomia și rațiunea lor internă de a exista.

Desigur, nu este greu de văzut că, în marele său ansamblu, canonul cultural european a fost cel al artei arhetipale, în termenii propuși aici. Creațiile agreate și apreciate au fost operele care sunt construite pe un scenariu inteligibil, logic, centrat și monodrom. Dar în preajma și în afara acestui *super-mainstream* au rămas constelații și galaxii

de creații pe care de obicei critica le califică drept dezlânate, haotice, descentrate, prolixe, fără mesaj, ininteligibile, prost construite, rebutate. Ce s-ar întâmpla însă dacă am descoperi că judecata de eșec pusă acestor opere s-ar dovedi a fi rezultatul nu al unei reale scăderi, ci al unei incompatibilități de paradigme? Conceptul de „anarhetip" își propune să afirme existența unor structuri atipice acolo unde nu se vede decât lipsă de structură. Mai mult, să deculpabilizeze configurațiile descentrate și multipolare pe care canonul arhetipal le exclude de la valoare.

În continuare, am să dau drept exemple de creații anarhetipice nu opere individuale, ci seturi sau corpusuri de opere care, în diverse perioade ale literaturii europene, au fost considerate drept „subliteratură". Prima clasă este reprezentată de romanele Antichității târzii, romane calificate drept alexandrine, într-o accepțiune relativ peiorativă. Romane de călătorii imaginare, de invenții mitologice, de picaresc *avant la lettre*, aceste scrieri – cele ale lui Lucian din Samosata, spre exemplu – au fost tratate mai degrabă drept niște amuzamente și fantezii, drept epifenomene sau excrescențe ale marii literaturi ale cărei modele canonice erau epopeea, tragedia, poemul filosofic etc. Al doilea corpus este cel al romanelor cavalerești din perioada Renașterii, care au înflorit pornind de la *Amadis de Gaula* și au fost paralizate abia de către *Don Quijote*. Dând frâu liber unor impulsuri imaginative total incontrolabile, aceste romane urmează cele mai stufoase și neveridice căi narative, comportându-se anarhic față de orice idee de organizare, de finitudine. Dacă ne gândim bine, chiar și romanul lui Cervantes, care a veștejit genul, nu este în sine mai unitar structurat, putând să continue oricât de mult, ori chiar să sară într-un alt gen (în romanul pastoral, spre exemplu, amenințând să distrugă în felul acesta încă o specie).

Un al treilea corpus de opere anarhetipice este cel al călătoriilor extraordinare, care a cunoscut în secolele XVI-XVIII o înflorire formidabilă. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, în preajma Revoluției franceze, un editor numit Garnier a găsit chiar de cuviință să selecteze din masa enormă de texte de acest gen un număr relativ mic, dar care totuși au alcătuit o impresionantă colecție, în 39 de volume, de *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, de o exuberantă inventivitate[17]. Și pe acestea, critica le desconsideră, atribuindu-le unei subliteraturi fanteziste, fără pretenții, plaiziriste. Ca exemplu simptomatic ar putea fi oferit romanul labirintic al lui Margaret Cavendish, *The Blazing World*, publicat în 1668. Structura lui anarhică (precum și caracterul fantezist al ducesei Cavendish) i-a făcut nu doar pe contemporani, ci și pe analiștii moderni să considere

cartea, disprețuitor sau condescendent, o scriere ratată, un „moft" literar. Frank E. Manuels, unul dintre marii taxonomiști ai narațiunilor utopice, nu include *The Blazing World* în canonul genului (pe care de altfel îl definește foarte generos), tratând-o drept o carte delirantă, pe care o compară cu cazul Schreiber al lui Freud[18]. O altă comentatoare, Marina Leslie, are dreptate să critice „execuția" lui Margaret Cavendish, arătând că Manuels suprapune ficțiunea și realitatea și dă curs propriilor sale aprehensiuni privind depășirea granițelor normalității psihice, ale normelor de comportament social, ale preferințelor sexuale și ale identității de gen[19]. Dincolo însă de prejudecățile falocratice, excluderea unui asemenea roman din literatură (și distribuirea lui patologicului) poate fi explicată prin compoziția lui anarhetipică.

Că atacurile împotriva unor asemenea clase de opere s-ar putea totuși să nu fie atât de îndreptățite o sugerează creațiile, mult mai sigure de ele însele în rebeliunea lor anticanonică, dintr-o a patra epocă – cea contemporană, postmodernă (cu rădăcini însă bine implântate în modernitate). În această epocă au proliferat operele „anarhice", rebele față de scheme și modele. Cel mai evident exemplu rămâne desigur cel al lui Nietzsche, care a spulberat toate pretențiile sistemice ale metafizicii și istoriei de tip hegelian. O mostră a presiunii exercitate de mentalitatea arhetipală canonică o constituie toate încercările comentatorilor ulteriori de a închega fragmentele nietzscheene într-un sistem. Anarhetipic în raport cu standardele epocii s-a comportat și marea serie a lui Proust, atât de greu înțeleasă și acceptată tocmai din cauza logicii sale nearhitecturale, care amintește de biologia organică nevertebrată. Romanul *V.* al lui Thomas Pynchon este un alt text construit anarhetipic, ce a deschis, printre altele, calea postmodernității. Astăzi, recurența scrierilor anarhetipice, ce trezesc perplexitatea, ce nu pot fi povestite și par să nu aibă mesaj, fiindcă nu au o structură logocentrică, este în continuă creștere. Or, spre deosebire de corpusurile de opere pe care le evocam anterior, pe care propriii lor autori, autoculpabilizați de felul în care făceau uz de imaginație, le considerau probabil ei înșiși drept subliteratură, operele anarhetipice contemporane par să refuze tot mai insistent acuza de nonvaloare pe care le-o atrage noncanonicitatea. Lipsa unor asemenea complexe de inferioritate axiologică (cum se întâmplă cu filmele lui Fellini, Bergman sau Tarkovski) sugerează limpede că autorii respectivi asumă în mod deliberat ceea ce s-ar putea numi o altă paradigmă creatoare – cea anarhetipică.

Eschatipul

În sfârșit, reflectând asupra corpusurilor de texte invocate anterior, se poate demonstra că există și o a treia configurație, ireductibilă la vreuna dintre cele două tipologii. Am să invoc drept exemplu pentru această a treia tipologie ciclul romanelor *Mesei Rotunde*. La o primă vedere, în contrast cu romanele cavalerești din Renaștere, care au o configurație anarhetipică, poemele și romanele cavalerești din seria Graalului par să se distribuie paradigmei arhetipale. Pledează în acest sens ideea că ele sunt construite pe un scenariu ușor identificabil – cel al căutării inițiatice, a cărei încununare o reprezintă questa Graalului. La o a doua privire însă, analizând istoria constituirii acestui corpus, lucrurile nu mai sunt atât de limpezi. Ramificațiile operelor de factură arhetipală pleacă de la un model originar, pe care sunt construite variațiuni, fie că aceste variațiuni sunt tematice (opere inspirate dintr-un mit sau un ritual, spre exemplu) sau formale (cărțile concepute pe tiparul *Bildungsroman*-ului, spre exemplu).

Or, în cazul ciclului Mesei Rotunde, simbolul Graalului nu ajunge să polarizeze atenția epică decât într-un stadiu târziu[20]. Chrétien de Troyes îl trimite într-adevăr pe Perceval, în romanul omonim (cca 1183), în căutarea misteriosului Graal, dar îl face să rateze questa. Continuările imediate, mai mult sau mai puțin anonime, *Gauvain* (sfârșitul secolului al XII-lea), *Perceval* (cca 1205-1210), Manessier (cca 1210-1220), sau a lui Gerbert de Montreuil (cca 1225-1230), nu reușesc nici ele să încununeze încercarea. Robert de Boron, în *Joseph ou l'Estoire dou Graal* (cca 1191-1200) și în trilogia în proză ce i se atribuie (alcătuită din *Joseph*, *Merlin* și *Perceval*), romanul francopicard *Perlesvaus* (cca 1205) și Wolfram von Eschenbach în al său *Parzival* (cca 1205) oferă variante diferite asupra naturii Graalului (cupa de la Cina cea de taină, nestemata din fruntea lui Lucifer dinaintea căderii etc.). Abia cu „vulgata arthuriană" în proză (*Estoire del Saint-Graal*, *Lancelot*, *La Queste del Saint-Graal*, *La mort le roi Artu*), care reia, sistematizează și definitivează creștinarea simbolului, căutarea Graalului devine aventura supremă, destinată alesului, cavalerului pur. La *Queste del Saint-Graal* (cca 1220) impune figura lui Galaad, care apare nu atât ca un prim cavaler (un proto-tip), ci ca un ultim cavaler (un escha-tip), care vine nu să deschidă, ci să închidă un scenariu[21]. Rescrierile și continuările ulterioare, *Le Roman du Graal* (cca 1230-1250), *Perceforest* (cca 1340) și ciclul lui Thomas Malory (secolul al XV-lea) vor fixa definitiv tiparul.

Corpusul romanelor cavalereşti medievale începe aşadar cu o questă eşuată, cu o ratare, care nu face decât să incite la noi căutări. Eposul cavaleresc se dezvoltă în spaţiul deschis de acest eşec, având drept coloană vertebrală un scenariu nefinalizat, embrionar. Romanele Mesei Rotunde par o suită de încercări narative care reiau mereu tentativa de a da o finalitate aventurii, de a găsi un punct de boltă schemei epice. Din cauza aceasta, ele lasă impresia unui haos narativ, a unui labirint de întâmplări. R. Lathuillière vorbeşte, în cazul romanului *Estoire del Saint Graal* (cca 1225-1230) de o forfoteală de episoade, de o împrăştiere aparent stângace, de o incapacitate de a construi o arhitectură unificatoare, de o serie de „povestiri explodate”[22]. Pentru a descrie această „structură spartă”, Michelle Szkilnik propune o serie de metafore luate chiar din roman: „*la beste diverse*” (monstrul compozit), copacul cu o mulţime de ramuri, magnetul şi insula rotitoare, arhipelagul[23]. Toate acestea sunt nişte posibile metafore şi pentru conceptul de anarhetip.

Totuşi, romanele arthuriene nu rămân în stadiul anarhetipic. Odată cu reuşita lui Galaad, piatra de boltă este aşezată, schema se finalizează. Michelle Szkilnik descrie astfel această evoluţie:

> La origini exista un haos de materii, de povestiri, de motive în derivă. *Estoire* încearcă să organizeze acest haos, să dea predominanţă forţelor centripete. Ea tinde spre acest scop ideal pe care şi-l propun toate marile *summe* romaneşti din secolul al XIII-lea: de a crea, după modelul lui Dumnezeu, un univers coerent, chiar dacă foarte divers, şi anume ciclul Lancelot-Graalul. *Estoire* reprezintă o extremitate a acestui continent, atât de avansată în mare, încât nu reuşeşte să-şi sudeze toate componentele şi apare sub forma unui arhipelag[24].

Odată cu închiderea procesului, creativitatea schemei pare a se epuiza şi ea, ciclul se încheie şi specia se stinge.

Într-o astfel de situaţie, avem de-a face cu o schemă arhetipală, care însă nu este dată de la început, susţinând generarea avatarurilor, ci se construieşte şi se finalizează pe parcurs. Dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic şi central, eventual preexistent şi generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul şi evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în care componentele se mişcă schiţând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze abia către sfârşitul existenţei lor. În cazul lor, ar fi imposibil de ghicit cu anticipaţie sau de dedus logic modelul spre care se îndreaptă, aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în cazul unui embrion a cărui conformaţie finală ar putea fi citită teoretic în informaţia din

ADN-ul său. Modelul final ar fi rezultatul unor evoluții imprevizibile, determinate de factori aleatorii, necuprinși în nici o schemă inițială. Totuși, orientarea însăși spre un sens final poate fi intuită, ea este prezentă ca o umbră sau o siluetă fugitivă, inefabilă și imposibil de fixat până când mișcarea sau evoluția nu a ajuns la capăt. Pentru asemenea structuri teleologice aș propune, prin simetrie cu termenul de „arhe-tip", în care *arkhaios* înseamnă „vechi", „prim", „originar", termenul de „eschato-tip", de la adjectivul grec *eschatos*, *eschata*, *eschaton*, „ultimul", „ultima" sau, pentru a evita cacofonia, mai simplu – *eschatip*.

Arhetipalul și eschatipalul sunt două configurații invers simetrice, care, ambele, se deosebesc de anarhetipal prin prezența unui logos ordonator, a unui scenariu unic, a unui mesaj totalizator și centralizator. Ceea ce le deosebește este punctul ocupat, în evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal ; când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic.

În încheiere, am să dau un exemplu care pune în paralel tipologiile arhetipală și eschatipală. Este vorba de literatura șamanică. După ultimele cercetări asupra șamanismului siberian, făcute de Roberte Hamayon[25], mitul nu ar fi acea narațiune primordială, originară, exploratorie, cum îl vedeau Mircea Eliade și ceilalți filosofi și istorici ai religiilor de la jumătatea secolului XX, ci doar un produs derivat, alterat, în bună măsură defuncționalizat, al narațiunilor șamanice. În șamanismul preistoric, cel al societăților de vânători și pescari, șamanul intra, cu ajutorul halucinogenelor și al altor mijloace de alterare a conștiinței (dans, muzică ritmică etc.), într-o stare de transă care îi permitea călătoria într-o realitate paralelă. Adeseori, pentru a face aceasta, el părăsește forma umană și intră în contact cu ființe nonumane, cu care stabilește o comunicare nonlingvistică, mai apropiată de sunetele animalelor sălbatice. La revenirea în sine, șamanul trebuie să povestească celor din asistență ceea ce a trăit, ce a descoperit, ce i s-a relevat, să pună deci în cuvinte o experiență nonverbală. Povestirile din șamanismul primitiv erau așadar narațiuni informale, urmărind meandrele unor experiențe extatice incontrolabile. Ele nu reproduceau un scenariu arhetipal, o poveste exemplară, ci mai degrabă explorau o realitate în curs de constituire. Scenariul călătoriei șamanice, geografia și traseele lumii de dincolo nu se degajă decât treptat, prin acumulări și depuneri, prin coroborarea și sinteza tuturor acestor relatări. De aceea, aș spune că patternul călătoriei inițiatice șamanice ia naștere la modul eschatipic, el nu preexistă relatărilor primitive, ci emerge prin însumarea lor palimpsestică.

Odată însă ce acest eschatip este configurat prin tradiție și fixat prin ritualizare, el începe să funcționeze ca un arhetip pentru noi corpusuri de creații. Aceasta se întâmplă în momentul în care șamanismul decade din funcțiile sale religioase și este aculturat prin contactul cu alte religii, cum au fost, pentru siberieni, budismul, creștinismul și mahomedanismul. Schimbarea de comportament religios blochează creativitatea șamanismului, iar scenariile acestuia, înghețate de acum, rămân să acționeze ca niște modele originare, ca niște arhetipuri. Lucrul acesta este vizibil în așa-numitele epopei (*épopées-à-père*) ale triburilor turcice și mongole asiatice, sau în basmele fantastice rusești. Acestea sunt niște dezvoltări și variațiuni pe un scenariu arhetipal, a cărui anatomie a fost pusă în evidență de către V.I. Propp. Simplificând, epopeile asiatice și basmele fantastice sunt corpusuri care pleacă din punctul unde s-a încheiat un alt corpus narativ – cel al culturii șamanice siberiene. Ele au la bază un arhetip – călătoria inițiatică – ce a funcționat ca un punct de sosire, ca un eschatip într-o perioadă anterioară.

În mod similar, miturile funcționează și ele ca niște arhetipuri, ca niște „povestiri exemplare", cum ar spune Mircea Eliade, ca niște narațiuni explicative care dau coloana vertebrală unei mitologii sau religii. Stereotipizate de tradiție, fixate prin dogme și servind drept suport pentru ritualuri și liturghii, miturile sunt „tipuri originare" pentru tradiția religioasă respectivă. Pe de altă parte, miturile încep să-și piardă structura arhetipală din momentul în care fascinația numinoasă a religiei din care fac parte se estompează, iar tradiția care garanta stabilitatea lor încetează să mai exercite un rol normativ. Un asemenea fenomen de destructurare a unui corpus mitologic ar putea fi pus în evidență în legendele irlandeze din secolele XII-XVI, legende în care călugării creștini au cules mitologia celtică a *goidelilor*. Într-un sens foarte larg, s-ar putea spune că literatura însăși este o degradare anarhetipică a mitologiilor, în calitate de moștenitoare laică și desacralizată, deci liberă și anarhică, adeseori „eretică", a scenariilor religioase.

Arhetipul, anarhetipul și eschatipul desemnează așadar trei configurații distincte. Arhetipul și eschatipul sunt două varietăți ale aceleiași tipologii. Ambele se caracterizează prin prezența unui logos organizator, cu diferența că centrul totalizator se află în cazul arhetipului în punctul inițial, iar în cazul eschatipului în punctul final al paradigmei respective. Anarhetipul se află în opoziție cu aceste două varietăți, caracterizându-se prin lipsa structurii centralizatoare. Ambele metaconfigurații, arhetipul și eschatipul pe de o parte, anarhetipul

de cealaltă, se cer recunoscute și apreciate ca modele paradigmatice distincte, pentru a se evita deprecierile, devalorizările, renegările, excluziunile și anatemele datorate aplicării unei grile improprii de analiză unor opere ce țin de modelul opus. Este evident în general că epoca modernă, pozitivistă și logocentrică, este dominată de configurațiile arhetipale, dar și că arta actuală, rebelă în privința modelelor totalizatoare, a marilor scenarii explicative, exploatează tot mai mult creativitatea anarhetipică, ce trebuie din cauza aceasta acceptată ca o paradigmă de sine stătătoare, și nu ca un rebut sau o excrescență a canonului arhetipal.

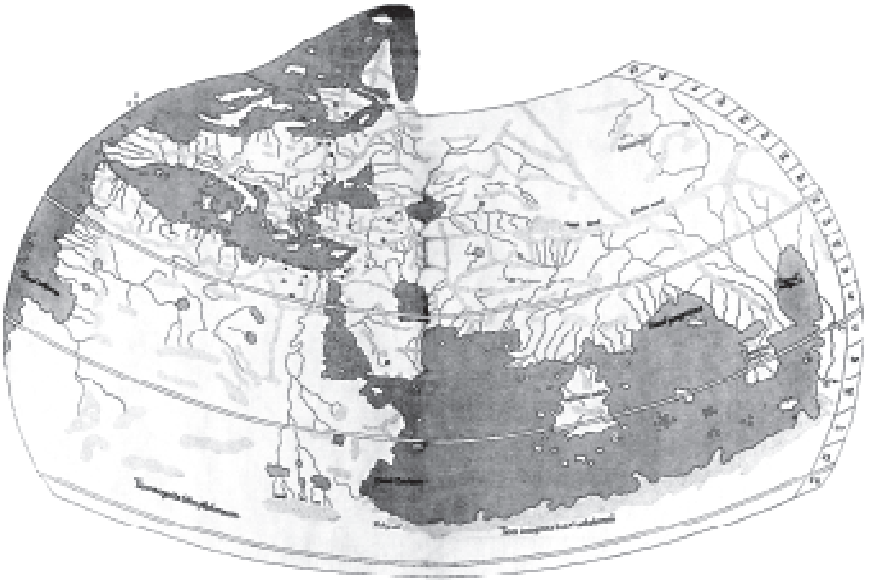
Note

1. Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Editura Univers, București, 1977.
2. Exemplară în acest sens este cartea lui Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, Editura Humanitas, București, 1999
3. Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.
4. Northrop Frye, *Marele cod. Biblia și literatura*, traducere de Aurel Sasu și Ioana Stanciu, Editura Atlas, București, 1999.
5. Christopher Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, Continuum, Londra, 2004.
6. Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, în vol. *Eseuri*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Editura Științifică, București, 1991; *Naşteri mistice*, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, Editura Humanitas, București, 1995.
7. Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Éditions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble, Neuchâtel, 1977.
8. Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2000.
9. Isaac Sequeira, *The Theme of Initiation in Modern American Fiction*, Geetha Book House, New Statue Circle, Mysore (India), 1975.
10. Spre exemplu, Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, traducere de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, Editura Nemira, București, 1994; Pierre Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1974.
11. Spre exemplu, Ioan Petru Culianu, *Psihanodia*, traducere de Mariana Neț, Editura Nemira, București, 1997.
12. Spre exemplu, Robert M. Torrance, *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles și Londra, 1994.
13. *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du professeur Pierre Brunel, Éditions du Rocher, Paris, 1988. Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, în vol. *Eseuri*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar

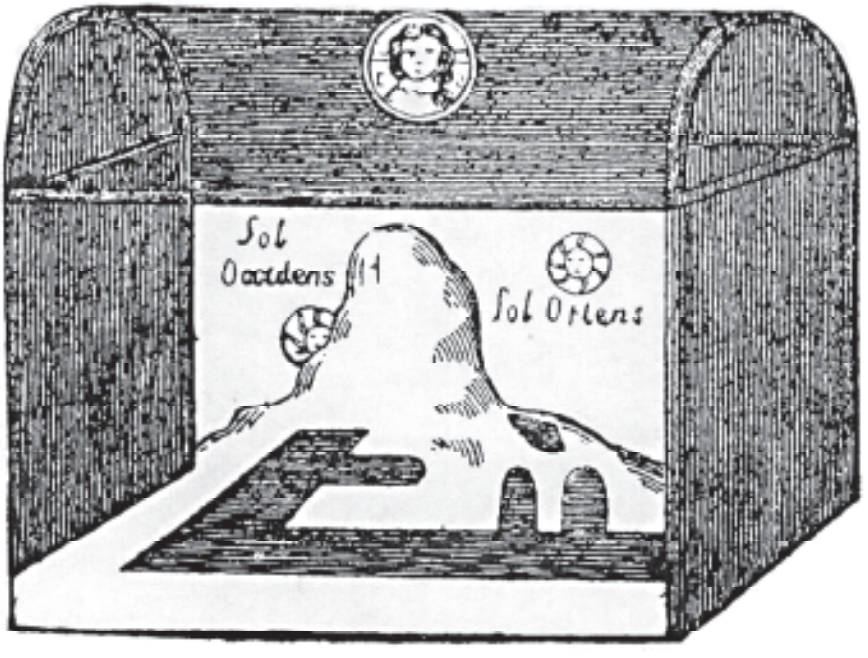
Ivănescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991 ; *Naşteri mistice*, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
14. Platon, *Parmenide*, 130 c-d, 132 d, în *Opere VI*, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 88.
15. Platon, *Sofistul*, 236 c, în *Opere VI*, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, pp. 339-340.
16. Northrop Frye, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, pp. 296-297.
17. Garnier, *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*, A Amsterdam, et se trouve à Paris, Rue et hôtel Serpente, MDCCLXXXVII [1787].
18. Frank Edward Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Beacon Press, Boston, 1967.
19. Marina Leslie, *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Cornell University Press, Ithaca şi Londra, 1998, p. 130.
20. *Cf.* Michel Roquebert, *Les Cathares et le Graal*, Éditions Privat, Toulouse, 1994.
21. *La Quête du Graal*, ediţie prezentată şi îngrijită de Albert Béguin şi Yves Bonnefoy, Seuil, Paris, 1965.
22. R. Lathuillière, „Évolution de la technique narrative dans le roman arthurien en prose au cours de la deuxième moitié du XIIIe siècle", în *Études de langue et de littérature francaise offertes à André Lanly*, Nancy, 1980, pp. 205-206.
23. Michelle Szkilnik, *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint-Graal*, Librairie Droz, Geneva, 1991, pp. 7-8.
24. *Ibidem*, p. 9.
25. Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1990.

PLANȘE

Planşa 1. Tabletă mesopotamiană (mileniul al II-lea î.e.n.)

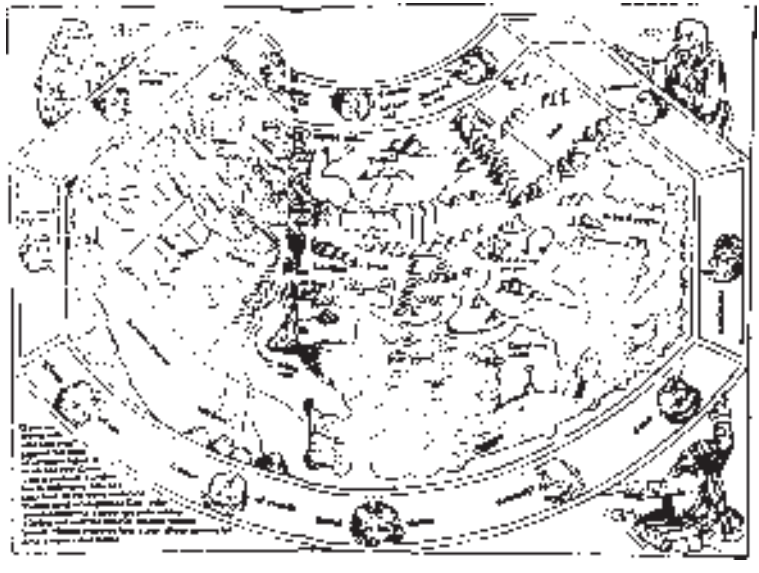


Planşa 2. Claudiu Ptolemeu, *Geographia*, secolul I e.n. (ediţia Ulm, 1482)

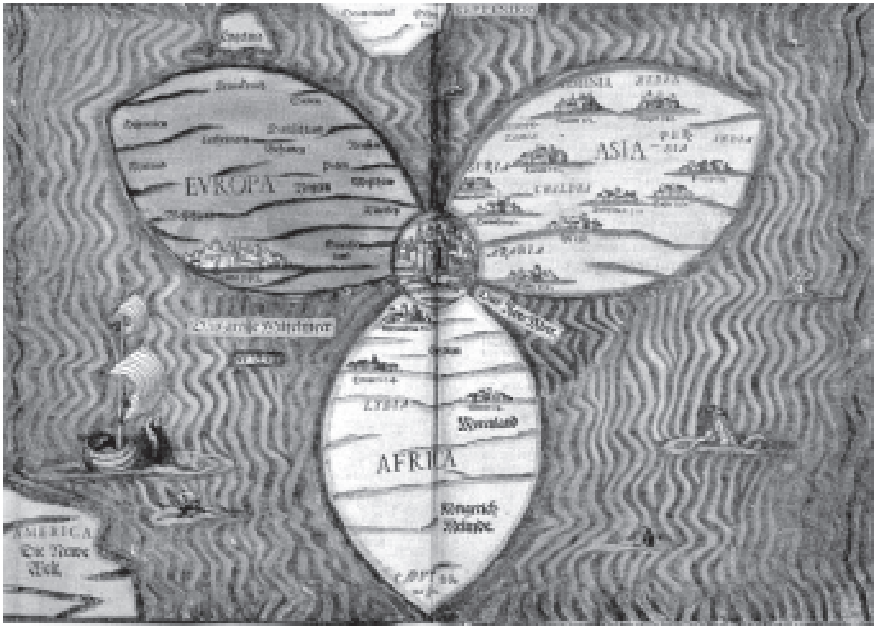


Planşa 3. Cosmas Indicopleustes, *Topographia Christiana*, secolul al VI-lea (manuscris din secolul al X-lea)

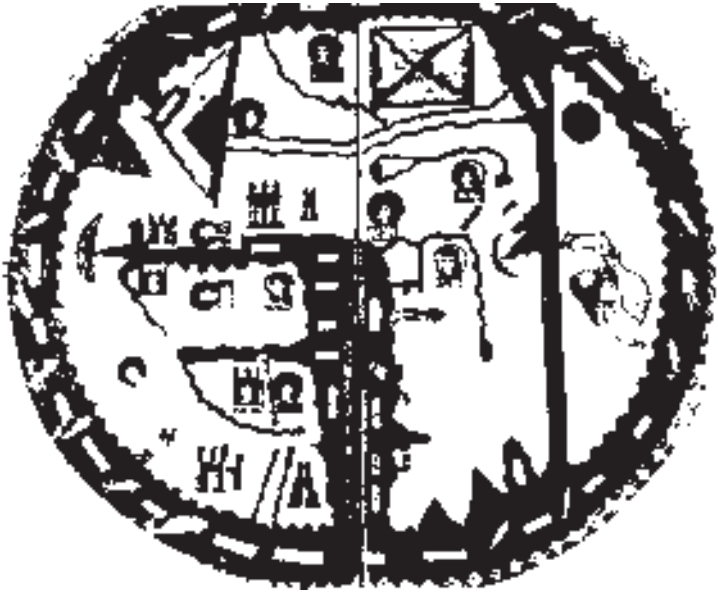
Planşa 4. Isidor din Sevilla, *Etymologiarum*, secolul al VII-lea (ediţia Augsbourg, 1472)



Planşa 5. Hartmann Schedel, *Liber chronicarum* (Nurenberg, 1493)



Planşa 6. Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae* (Magdeburg, 1582)



Planşa 7. Beatus de Liebana, *Commentaire sur le Livre des Révélations* (1086)

Planşa 8. Brunetto Latini, *Livre du trésor* (secolul al XIII-lea)

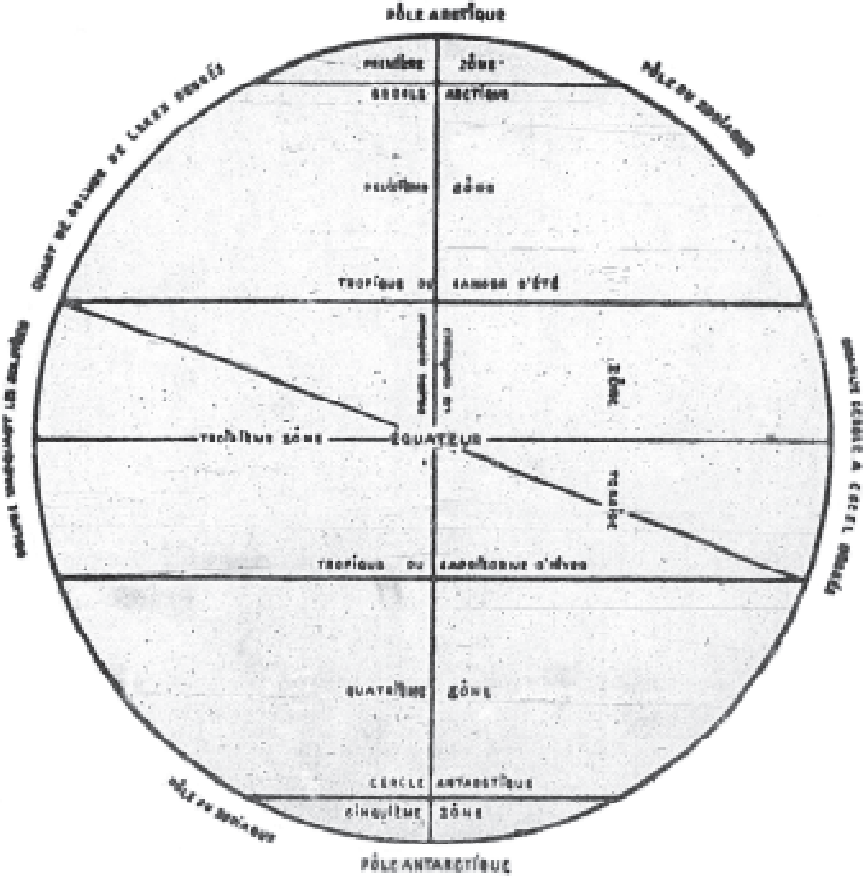
Planşa 9. *Psaltire* (Londra, secolul al XIII-lea)

Planşa 10. Mapamond (Ebstorf, 1240)

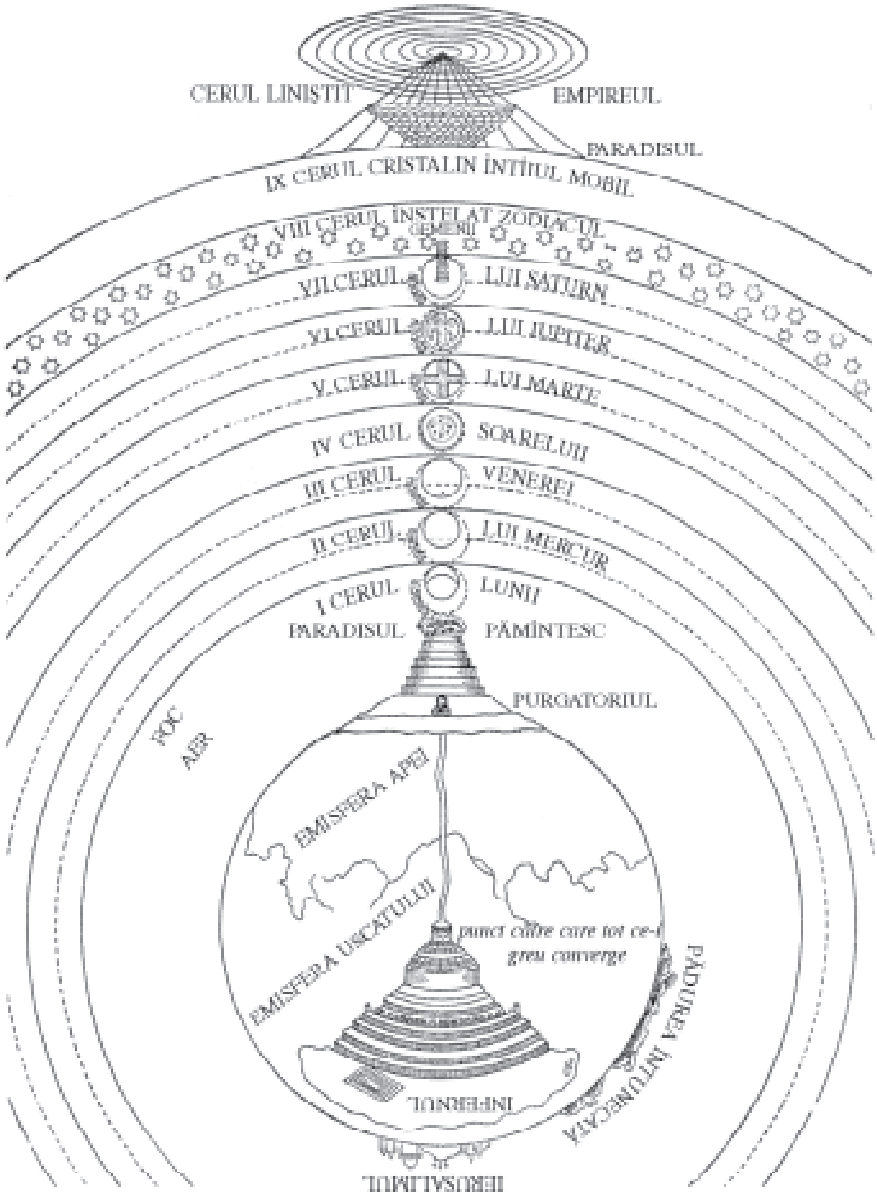
Planşa 11. Andreas Bianco, *Mapamond* (1436)

Planșa 12. Hans Rust, *Mapamond* (1490)

Planşa 13. Andreas Walsperger, *Mapamond* (1448)



Planșa 14. Pierre d'Ailly, *Ymago Mundi* (1410)

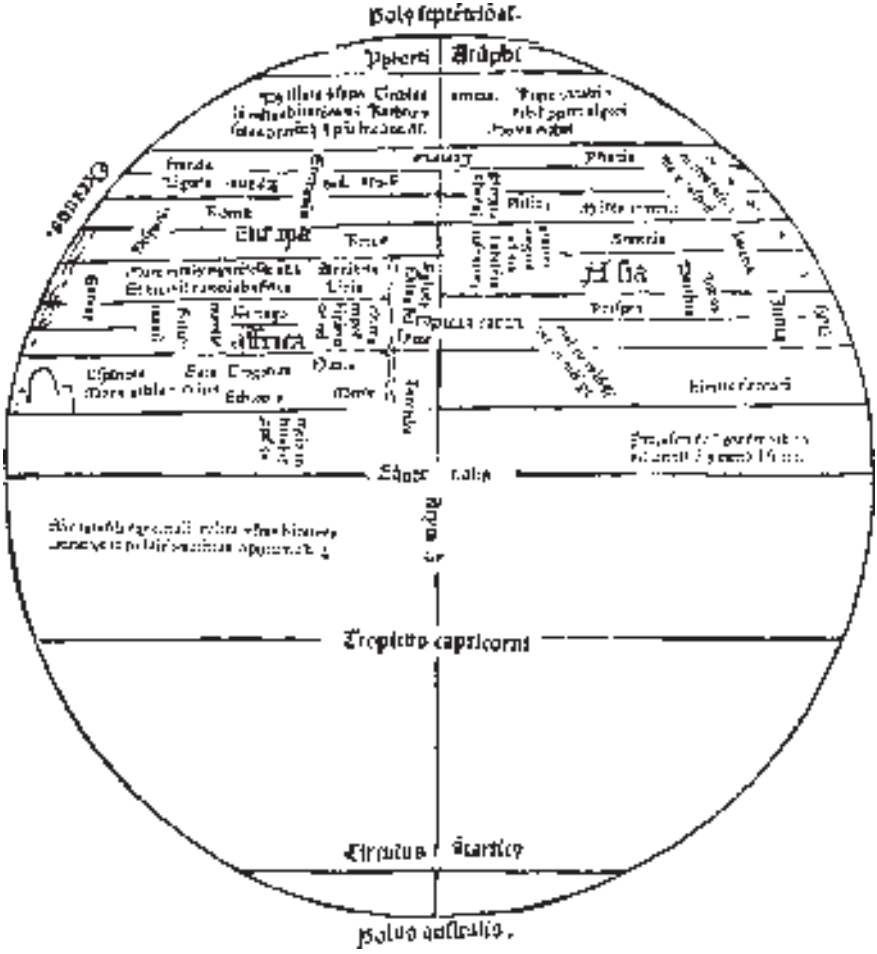


Planșa 15. Cosmologia lui Dante

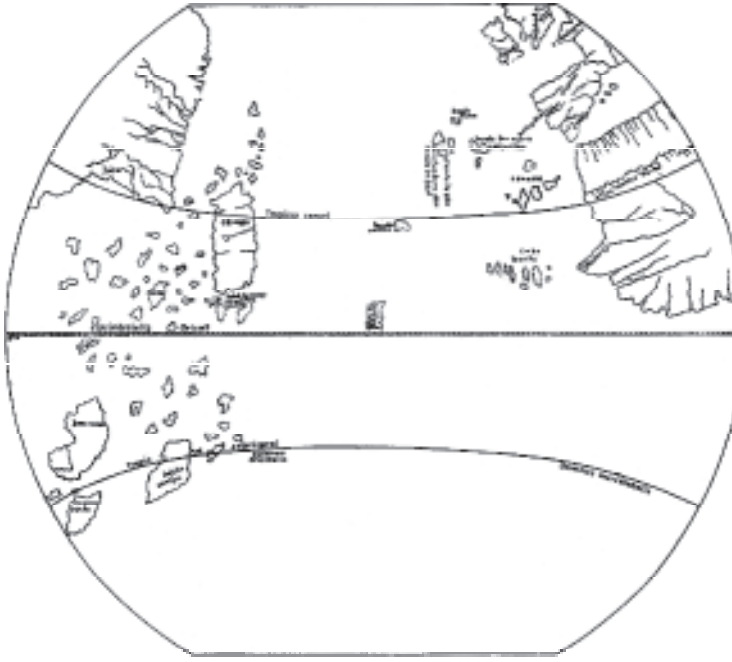
Planşa 16. Mapamond (Leyda, cca 1482-1488)

Planşa 17. Honorius Augustodunensis, *De Philosophia Mundi* (cca 1100)

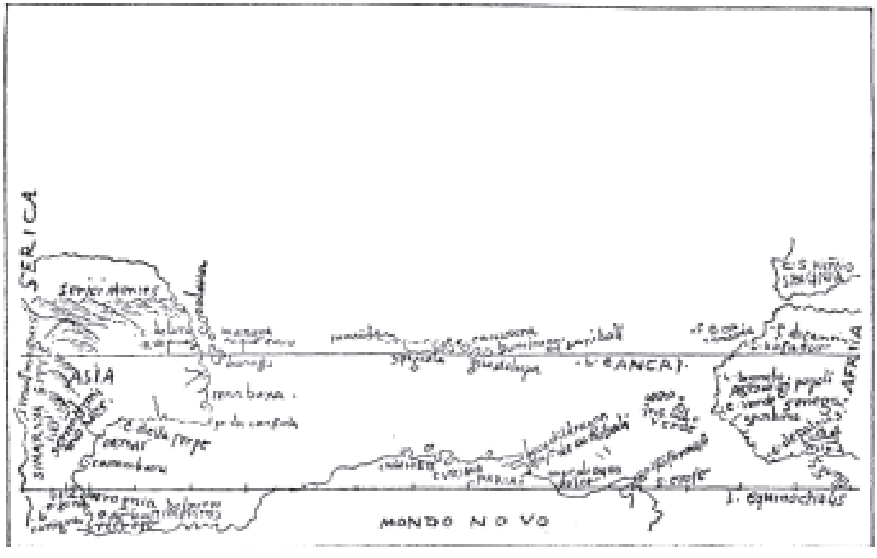
Planşa 18. Nicolas Germanus, *Mapamond* (cca 1465-1470)



Planşa 19. Pierre d'Ailly, *Ymago Mundi* (1410)



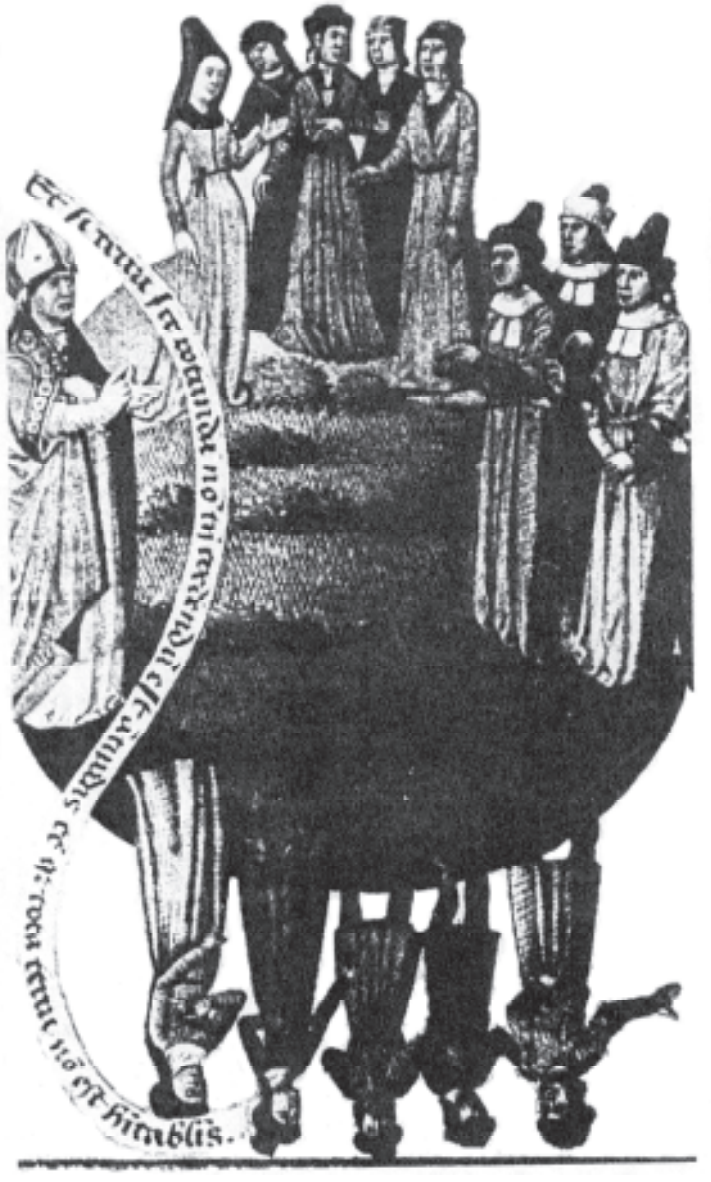
Planşa 20. Martin Behaim, *Glob* (1492)



Planşa 21. Hartă schiţată de Bartolomeu Columb după scrisorile fratelui său Cristofor (1503). America de Sud apare ca un *Mondo Novo*, în timp ce America de Nord este văzută ca Asia şi Serica (China).

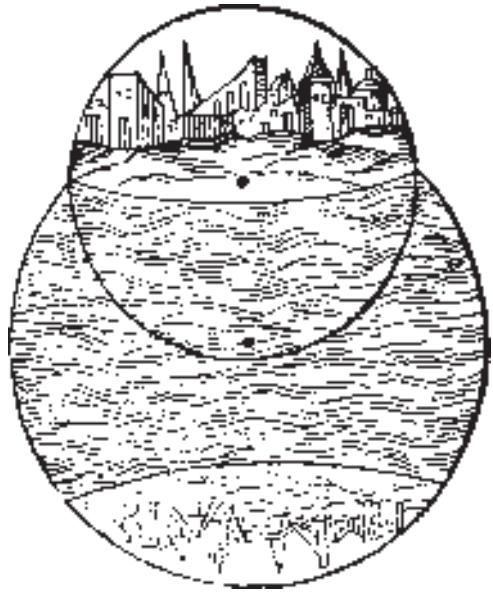
Planşa 22. Globul pământesc după Crates din Mellos (secolul al II-lea î.e.n.)

Planşa 23. Ilustraţie la Macrobius, *In somnium Scipionis* (ediţie din 1485)



Planșa 24. Antipozii. Ilustrație medievală la tratatul Sfântului Augustin, *Cetatea lui Dumnezeu*

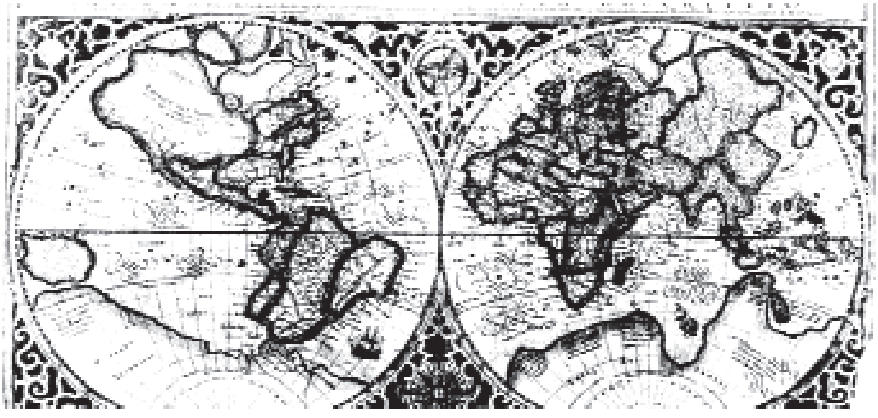
Planşa 25. Gregor Reisch, *Margarita Philosophica* (1503)



Planşa 26. Christophe Clavius, *In Sphaeram Ioannis de Sacrobosco Commentarius* (1593)

Planşa 27. Lopo Homem, *Mapamond* (1519)

Planşa 28. Oronce Finé, *Mapamond* cordiform (1534)



Planşa 29. Mercator, *Mapamond* (1587)

Planşa 30. La Popelinière, *Les trois mondes* (1582)

Cuprins

Introducere. Competențele și limitele comparatismului 5

Capitolul 1. Mapamondurile fantastice ale Antichității, Evului Mediu și Epocii premoderne 13
Hărțile mitice 14
Hărțile antice 15
Hărțile T-O 17
Hărțile zodiacale 21
Hărțile premoderne 31

Capitolul 2. Geografia simbolică. Principiile nonempirice care stau la baza imaginarului cartografic 47
Principiul antropologic 49
Principiul magic 50
Principiul mitic 50
Principiul teologic 51
Principiul geometric și estetic 52
Principiul axiologic 53
Principiul epistemologic 53
Principiul psihologic 54
Principiul ideologic 55

Capitolul 3. Rasele monstruoase ale Evului Mediu 59
Marginile *oecumenei* și rasele monstruoase 60
Criteriile monstruozității 62
Cauzele monstruozității 67

Capitolul 4. Psihogeografia 79

Capitolul 5. „Gândirea vrăjită" a exploratorilor 91
Căutarea Indiilor și a Paradisului terestru 92
Călătoria spre Orient 93
Călătoria spre Occident 97

Cristofor Columb și paradisul american 99
America de Nord 102
America de Sud 106
Continentul Austral Necunoscut 110
Exploratori și conchistadori 114

Capitolul 6. Giordano Bruno. Mistica unitivă a „furiilor eroice” 119

Capitolul 7. Calderón de la Barca. Confruntarea dintre ocultismul Renașterii și Contrareformă 135
Cadru psihoistoric 135
Astrologie *vs.* Teologie în *Viața e vis* 140
Magie *vs.* Teologie în *Magul făcător de minuni* 153
Psihologia conversiunii 164

Capitolul 8. De la utopie la antiutopie. Cenzura ideologică în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea 191
Cenzura religioasă 192
Cenzura rațională 199
Cenzura empiristă 208

Capitolul 9. Thomas Mann. Ruptura faustică dintre suflet și spirit 213
Calea intelectului : *Muntele vrăjit* 214
Calea simțurilor : *Moartea la Veneția* 222
Pactul cu boala : *Doctor Faustus* 227

Capitolul 10. Despre anarhetipuri 243
Imaginarul, azi 243
Subiectul multiplu și imaginația 246
Anarhetipul 249
Pentru o sub-hermeneutică anarhetipală 256
Anarhetipul și stările alterate de conștiință 261
Anarhetipul și sfârșitul postmodernității 264

Capitolul 11. Arhetip, anarhetip, eschatip 273
Arhetipul 274
Anarhetipul 276
Eschatipul 282

Planșe 289

PLURAL M

au apărut :

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg – *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau – *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz – *Eseuri de teodicee*
6. J. Martín Velasco – *Introducere în fenomenologia religiei*
7. * * * – *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*
8. Raymond Trousson – *Istoria gândirii libere*
9. Marc Bloch – *Regii taumaturgi*
10. Filostrat – *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios – *Despre viețile și doctrinele filosofilor*
12. Ștefan Afloroaei – *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*
13. Gail Kligman – *Nunta mortului*
14, 15. Jean Delumeau – *Păcatul și frica*
16. Mihail Psellos – *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero – *Despre divinație*
18, 19. Elena Niculiță-Voronca – *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*
20. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor – *Babel sau nedesăvârșirea*
22. Porfir – *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds – *Grecii și iraționalul*
24. Jean Delumeau – *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino – *Despre fiind și esență*
26. I.-Aurel Candrea – *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*
27. Vladimir Petercă – *Regele Solomon în Biblia ebraică și în cea grecească. Contribuție la studiul conceptului de* midraș
28. Emmanuel Lévinas – *Totalitate și Infinit*
29. * * * – *Evanghelii apocrife* (ediția a II-a)
30. Jacques Le Goff – *Omul medieval*
31. Jacques Derrida – *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Internațională*
32. Gabriel Andreescu, Gusztáv Molnár (ed.) – *Problema transilvană*
33. Seneca – *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*
34. Cristian Bădiliță – *Platonopolis sau Împăcarea cu filosofia*
35. Hans-Georg Gadamer – *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*
36. Pavel Florenski – *Stâlpul și Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*
37. Eugenio Garin – *Omul Renașterii*
38. Julien Ries – *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*
39. Virgil Nemoianu – *Jocurile divinității. Gândire, libertate și religie la sfârșit de mileniu*
40. Robert Darnton – *Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței*
41. * * * – *Anticristul*

42. Lie Zi – *Calea vidului desăvârşit*
43. Cicero – *Despre destin*
44. Michel Vovelle – *Omul Luminilor*
45. Françoise Bonardel – *Filosofia alchimiei. Marea Operă şi modernitatea*
46. Tatiana Slama-Cazacu – *Stratageme comunicaţionale şi manipularea*
47. * * * – *Trei apocrife ale Vechiului Testament*
48. Jacques Le Goff – *Sfântul Francisc din Assisi*
49. A.R. Radcliffe-Brown – *Structură şi funcţie în societatea primitivă*
50. François Furet – *Omul romantic*
51. Hans-Georg Gadamer – *Actualitatea frumosului*
52. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. I)
53. Arnold Van Gennep – *Totemismul. Starea actuală a problemei totemice*
54. Rosario Villari – *Omul baroc*
55. John R. Searle – *Realitatea ca proiect social*
56. Peter Sloterdijk – *Critica raţiunii cinice* (vol. I)
57. Isabelle Stengers – *Inventarea ştiinţelor moderne*
58. Guglielmo Cavallo – *Omul bizantin*
59. Nicolae Corneanu – *Patristica mirabilia. Pagini din literatura primelor veacuri creştine*
60. Pierre Teilhard de Chardin – *Scrisori inedite*
61. Andrea Giardina – *Omul roman*
62. Sergio Donadoni – *Omul egiptean*
63. Anne Cheng – *Istoria gândirii chineze*
64. Artemidor Daldianul – *Carte de tălmăcire a viselor*
65. Dolores Toma – *Despre grădini şi modurile lor de folosire*
66. Silviu Rogobete – *O ontologie a iubirii. Subiect şi Realitate Personală supremă în gândirea teologică a părintelui Dumitru Stăniloae*
67. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. II)
68. Jean-Pierre Vernant – *Omul grec*
69. Matei Călinescu – *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii*
70. H.-R. Patapievici – *Cerul văzut prin lentilă*
71. Norbert Elias – *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice şi psihogenetice* (vol. I – *Transformări ale conduitei în straturile laice superioare ale lumii occidentale*)
72. Norbert Elias – *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice şi psihogenetice* (vol. II – *Transformări ale societăţii. Schiţa unei teorii a civilizării*)
73. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – *Omul secolului XX*
74. Augustin – *Prima cateheză. Iniţiere în viaţa creştină*
75. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoştinţelor din Antichitate* (vol. III)
76. Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt – *Omul secolului XIX*
77. Georges Dumézil – *Căsătorii indo-europene şi Cincisprezece chestiuni romane*

78. Cristian Bădiliță – *Manual de anticristologie. Studii, dosar biblic, traduceri și comentarii*
79. Grete Tartler – *Înțelepciunea arabă (secolele V-XIV)*
80. * * * – *Originile creștinismului*
81. * * * – *Evanghelii apocrife* (ediția a III-a)
82. Paul Ricœur, André Lacocque – *Cum să înțelegem Biblia*
83. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. IV)
84. Dominique Camus – *Puteri și practici vrăjitorești. Anchetă asupra practicilor actuale de vrăjitorie*
85. Meister Eckhart – *Cetățuia din suflet. Predici germane*
86. Peter Sloterdijk – *Critica rațiunii cinice* (vol. II)
87. Augustin – *Despre iubirea absolută. Comentariu la Prima Epistolă a lui Ioan*
88. Daniel Dubuisson – *Mitologii ale secolului XX. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*
89. Marie Capdecomme – *Viața morților. Despre fantomele de ieri și de azi*
90. Vladimir Petercă – *Mesianismul în Biblie*
91. Evagrie Ponticul – *Tratatul practic. Gnosticul*
92. Iamblichos – *Misteriile egiptenilor*
93. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală* (ediția a II-a)
94. Erving Goffman – *Aziluri. Eseuri despre situația socială a pacienților psihiatrici și a altor categorii de persoane instituționalizate*
95. Michel Foucault – *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981-1982)*
96. Moshe Idel – *Perfecțiuni care absorb. Cabala și interpretare*
97. Alexandru Zub – *Istorie și finalitate. În căutarea identității* (ediția a II-a)
98. Adriana Babeți – *Dandysmul. O istorie*
99. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. V)
100. Andrei Oișteanu – *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*
101. Xun Zi – *Calea guvernării ideale*
102. Johann Martin Honigberger – *Treizeci și cinci de ani în Orient*
103. Adrian Marino – *Prezențe românești și realități europene. Jurnal intelectual* (ediția a II-a, cu un post-scriptum al autorului)
104. Seneca – *Dialoguri (I)*
105. Jean Delumeau – *Liniștiți și ocrotiți. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (vol. I)
106. Plutarh – *Despre oracolele delfice*
107. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc*
108. Seneca – *Dialoguri (II)*
109. Ruxandra Cesereanu – *Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*
110. Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate* (vol. VI)

111. * * * – *Întotdeauna Orientul: corespondență Mircea Eliade – Stig Wikander (1948-1977)*
112. Monica Broșteanu – *Numele lui Dumnezeu în Coran și în Biblie*
113. Ruxandra Cesereanu – *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*
114. Gail Kligman – *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania* (ediția a II-a)
115. Anca Manolescu – *Europa și întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan*
116. Jean Delumeau – *Liniștiți și ocrotiți. Sentimentul de securitate în Occidentul de altădată* (vol. II)
117. Seneca – *Despre binefaceri. Despre îngăduință (De beneficiis. De clementia)*
118. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir – *Explorări în comunismul românesc* (vol. II)
119. Mircea Mihăieș – *Cărțile crude*
120. H.-R. Patapievici – *Cerul văzut prin lentilă* (ediția a V-a)
121. Valeriu Gherghel – *Porunca lui rabbi Akiba. Ceremonia lecturii de la sfântul Augustin la Samuel Pepys. Eseuri și autofricțiuni exegetice*
122. Alexandru Zub – *Clio sub semnul interogației. Idei, sugestii, figuri*
123. Cristian Bădiliță – *Metamorfozele Anticristului la Părinții Bisericii*
124. Vintilă Mihăilescu – *Socio-hai-hui prin Arhipelagul România*
125. Jean Delumeau – *În așteptarea zorilor. Un creștinism pentru mâine*
126. Corin Braga – *De la arhetip la anarhetip*

în pregătire:

Salman Rushdie – *Dincolo de limite*

www.polirom.ro

Redactor: Gabriel Cheşcu
Coperta: Tudor Răileanu
Tehnoredactor: Radu Căpraru

Bun de tipar: februarie 2006. Apărut: 2006
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00 ; (0232) 21.41.11 ;
(0232) 21.74.40 (difuzare) ; E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78 ; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. Polirom ABB S.A.
700180, Iaşi, Calea Chişinăului nr. 32
Tel.: (0232) 230323 ; Fax: (0232) 230485